تحولات الشكل...

د. عفيف البهنسي*

في مدارات النص الفني.

ثمة تحول كبير في تصوير الشكل الفني، ابتدأ منذ ما قبل عصر النهضة، حيث كان الفن الغوطي منوطاً بمبادئ القديس اوغستين التي وفقت في القرن الرابع الميلادي بين المسيحية والأفلاطونية الحديثة، والتي استقت معينها من الشرق، حيث بدت معالم الفن الرومي المسيحي وقد أراد أن يتحرر من هيمنة الفن البيزنطي، الذي قام على تجاوز الأشكال المادية واكتفى بالتعبير الساذج عن صور المسيح والقديسيين، كما في صور الفيوم بمصر. وكان القصد الاعتماد على الرمز والاختزال، مما يوجه الذهن إلى تذكر الرب عن طريق التأمل والبصيرة، وصولاً إلى الحقائق الروحانية المتمثلة بإشعاع الرب. وهكذا لم يكن الشكل في الصورة محسوساً إلا بقدر ما يقدم من فكرة.

الشكل (1) فن الفيوم المسيحي - شكل المسيح

ولكن الفن الرومي لم يتحرر تماماً من أثر الفن البيزنطي، فما نراه في عمارة دير كلوني، أفسح في المجال إلى المذهب الواقعي الذي تمثل في الفن الغوطي. وكان دور العرب في نقل فلسفة أرسطو هاماً في إبعاد الفكر الأفلاطوني عن الفن، وإشاعة تلك الفلسفة التي دخلت في صميم العقيدة المسيحية على يد القديس توما الأكويني.

وأصبح العلم والقانون مصدر الثقافة الغوطية، التي اعتمدت على التراجم العلمية لكتب بطليموس والفلكي العربي الخازن. وهكذا نرى الفن يتنقل حثيثاً من عالم اللاشكل إلى عالم الشكل. ولقد أكد هذا الاتجاه الاعتقاد الديني أن عبادة الله ومعرفته، لا تتم إلا من خلال مرايا خلائقه التي يجب أن تنتمي إلى الحقيقة وليس إلى الرمز. وتجلت قواعد الواقعية الشكلية في قوانين المقطع الذهبي وغيرها، التي طبقت في العمارة، كما طبقت القوانين الجمالية الإغريقية في النحت، حيث بدا واضحاً احترام كينونة الإنسان وكماله الجمالي والمعنوي، وتجلت علاقة الحب والاحترام التي يكنها لذاته وللآخرين، مما نراه في تماثيل الكاتدرائيات.

ولكن الفن الغوطي لم يصمد أمام القاعدة الموحدة، فلقد رأينا اتجاهات غوطية مختلفة موزعة في أنحاء أوربا وبخاصة خارج فرنسا، حيث ظهر الطابع الانكليزي والإسباني والبرتغالي والشمالي..الخ. ولم يقف هذا التنوع عند حدود

* باحث سوري في تاريخ الفن والتشكيل العربي المعاصر.



الاختلاف، بل إلى التناقض كانعكاس للخلاف بين البابا والملك، والخلاف بين الطبقة البرجوازية وغيرها، وظهور الأوبئة والحروب الداخلية. كل ذلك أدّى إلى اهتزاز مكانة السلطة الروحية في تكوين الشكل، والبحث عن سلطة التاريخ والحضارة، التي تمثلت في الآثار الكلاسية التي بدئ باكتشافها باهتمام متزايد، لما تضمنته من التزام دقيق للتعبير عن الشكل. وهكذا ذاع في أوربا كلها فن تقبل الواقعية بكونها وصفاً روائياً، أكثر من كونها تعييناً حسياً، كما انتشرت الرغبة البرجوازية لاقتناء أعمال مستقلة، لوحات وتماثيل. وكان ظهور التلوين الزيتي مشجعاً على استقلالية اللوحة التي شغلت بمواضيع شكلية أكثر مادية، وأكثر اجتماعية وشعبية.

ثمة انتقال مفاجئ من فن القرون الوسطى الذي بقي ماثلاً في البلاد الشمالية، إلى فن عصر النهضة الذي ظهر في إيطاليا منذ عهد الراهب الرسام فرا أنجليكو، وكان جيوتو مبشر عصر النهضة الحقيقي. وكانت واقعية الشكل أقوى من واقعية البصر في بداية الأمر، كما لاحظ ألبرتي النحات الرائد، وكان تأثير الفن الكلاسي (الإغريقي – الروماني) قد أسدل ستاراً على التأثير القوطي منذ القرن الخامس عشر، وكان مازاتشيو الرسام قد عبر عن مفهوم جديد للشكل بوصفه كتلة ثلاثية الأبعاد في وسط يحترم البعد الثالث. ثم كان حضور علم المنظور الذي اعتمد في التصوير عند باولو أوشلو، كما اعتمده غيبرتي في نحت باب معمودية فلورنسا، ثم ظهر النحات دوناتللو بتماثيله التي اهتمت جداً بواقعية الشكل المحسوس، كما استحوذ على ليوناردو دافنشي العلم بقواعد التجريب الرياضية. واحتل الفكر البشري مكان الفكر اللاهوتي، وأصبح مصدراً لفناني عصر النهضة ميكل أنجلو وليوناردو ورافائيلو في روما وفلورنسا، إلى جانب فناني البندقية وعلى رأسهم بوتيشللي.

وامتد تأثير هذا الفن خارج إيطاليا، إذ بدأ في ألمانيا في أعمال دورر، ولكن إيطاليا بقيت مصدر الأبحاث الجديدة لفن جديد أعاد للشكل الإنساني مكانته، وقد أصبح الإنسان معتزاً بقدراته الإبداعية المتزايدة، بل أصبح الإنسان قطباً أساسياً في التشكيل الفني، هذا التشكيل الذي أصبح أكثر اعتماداً على القاعدة والقانون مما كان سائداً في الفنون الكلاسية القديمة.

على أن الشكل بصيغته الواقعية لم يصمد طويلاً، بل إن تخاذله بدا في أعمال نجوم عصر النهضة ذاتها، مما بشر بظهور اتجاهات تمادت في مناهضة الشكل الواقعي بحثاً عن شكل فني.

فحيث عبر رافائيللو في لوحاته الجدارية في الفاتيكان عن مدرسة أثينا وغيرها بواقعية مترابطة محكمة مركزة في الأشكال المرسومة، نراه يلجأ في لوحات أخرى إلى تحوير الشكل الواقعي انسجاماً مع أسطورية الموضوع كما في لوحة البجعة. ولعل ميكل أنجلو في فلورنسا ودورر في ألمانيا قد تأثرا فيما بعد بحركة سافونارولا الإصلاحية التي اتجهت إلى عدم تعظيم الشكل الواقعي والمثالي، وكذلك كان تأثير لوثر المصلح الذي ينادي بتجنب معقولات أرسطو التي تتنافى مع الإنجيل.

ويجب أن نذكر أثر البندقية بوصفها بوابة الشرق الإسلامي،إذ كانت مدرسة لاتجاه فني يعتبر الشكل نسبياً وليس مطلقاً، مما دفع فناني البندقية من أمثال تيسيانو وتنتوريتو إلى الاهتمام باللون على حساب الشكل، مما يتعارض مع مذهب غيبرتي وألبرتي في فلورنسا. وبدا جيورجوني مهتماً باستبدال الشكل الواقعي إلى شكل مغيّب المعالم، مما أثر خارج إيطاليا بفيلاسكز الإسباني وروبنز ورامبرنت في الشمال. ولكن ثمة مناهضة فاضحة لفن عصر النهضة ابتدأت من إيطاليا ذاتها في فن المانيريزم (النهجية) وكان هذا الاتجاه يتمنى تقويض الشكل الواقعي بكل ما لدى الفنان من جرأة وتحدي. وامتد خارج إيطاليا إلى مدرسة فونتينبلو الفرنسية حيث استعاد الشكل بعض رصانته. ولكن في إسبانيا سيكون الغريكو الممثل الحقيقي لمناهضي الشكل بذاته، والباحثين عن شكل فني يحدد أسلوب صاحبه ورؤيته وحدسه. ولعل إسبانيا لم تستقبل هذا الاتجاه بحفاوة، فما قدمه فيلاسكز ينحو إلى شكل متحول يصل إلى حدود النقد والتجريح، حتى ولو كانت الأشكال تمثل العائلة المالكة.

وإذا كانت فنون عصر النهضة تقوم على أولوية الشكل سواء كان توصيفاً أو تصوراً، فإن كارافاجيو قد رفع من مستوى هذا الشكل إلى حدود القيم الاجتماعية والأخلاقية، مستعيناً بنور اصطناعي خلق بيئة تشكيلية جديدة، حققت الدهشة والاهتمام من البرجوازيين وطبقات الشعب على حد سواء.





شكل (3): تمتمة مسرحية، هونوريه دومييه، (1808 - 1879).

ولقد عورض هذا الاتجاه المادي في تصوير الشكل باتجاه روحاني فلم يلبث أن نكص إلى الواقعية عند بوسان والمدرسة الفرنسية، التي كانت متورطة منذ البداية بإحداث الباروكية في الفن الأوربي مع روبنز، الذي زرع في أنحاء أوربا اتجاهه، داعياً إلى فن أكثر غنائية مخالفاً الكلاسية الرصينة، مما جعل الباروك موضع ازدراء في البداية، ثم لم يلبث حتى أصبح علامة أساسية في حضارة أوربا التي ودعت القرون الوسطى، وصار اسم رامبرنت وأسلوبه في استغلال الضوء لإبراز معالم الشكل، بداية نظام جمالي جديد.

الشكل (2) روبنز: عبادة الملوك

قام النظام الباروكي الذي هيمن على أوربا خلال قرنين على تنظيم العلاقة بين الشكل الإنساني والشكل الطبيعي، وإذا كانت الكلاسية قد وطدت الشكل الإنساني على أساس قاعدي، فإن الباروك أدخل الموسيقى في عالم التشكيل، لكي يجعله ديناميكياً حيوياً، ووصلت إلى الذرى، الغنائية والزها والترف في تزيين المباني وفي صناعة الأشياء الاستعمالية والأثاث واللباس، ولم تستثنَ الكنائس من هذه الغنائية النفيسة المتمثلة في أشكال الصور الجدارية وفي الزخارف وأسلوب العمارة. وانتقل بناء الشكل من القاعدة والقانون الكلاسي، إلى الإلهام الحر. وأصبح الفن يراعي تحري الانطباع بدلاً من التصور. وكانت إسبانيا، وفيها فيلاسكز قد أعلن عن بداية الانطباعية التي بدت قائمة على الوهم أكثر من اعتمادها على الشكل بذاته، وفي الوقت ذاته يظهر في إيطاليا تيوبولو لكي يتابع مسيرة التشكيل الإلهامي. ولم تسلم فرنسا من هذا الاتجاه الذي بدا في أعمال بوسان وكلود لوران في لوحاتهما الشعرية. ولكن في فرنسا بقيت الشخصانية علامة هامة في

أساليب الفن، فلكل فنان شخصيته وأسلوبه في التعبير عن الشكل الإنساني أو الطبيعي، وكان دومييه محطة هامة في تثبيت شخصانية التعبير التشكيلي.

ولكن ما أن يشرق القرن التاسع عشر على أوربا، حتى ظهرت الرومانسية كتأكيد للرؤية الشاعرية الملهمة، وكتعبير قاطع على مناهضة الأسس الكلاسية في تكوين الشكل. ولعل الاعتراف بتعددية مفهوم الجمالية في الدول الأوربية، قد أورث تعددية في إفراز اتجاهات شكلية، على الرغم من الاعتراف بأن ثمة تبايناً بين حضارة أوربية موحدة افتراضياً، مع حضارات الشرق الأوسط أو الأقصى. ولكن في فرنسا التي أصبحت رائدة للفن الحديث كان الصراع شديداً بين أنصار الكلاسية ممثلة بدافيد وبين الرومانسية ممثلة بدولاكروا، الذي امتاح أشكاله من الشرق المسلم، وأصبحت الشخصانية أكثر وضوحاً، بعد أن أصبح الفن لغة الروح والإحساس، كما حددها بومغارتن رائد علم الجمال في كتابه "أستيتيك"، الذي ظهر عام 1750.

الشكل (**3**) دومييه: تمتمة مسرحية

ولكن القرن التاسع عشر بدأ يضيق بالشخصانية، وهاهو لامرتين يتحدث عن الموضوعية كبديل في تصوير الشكل، ولكن الفلسفة الألمانية لم تلبث أن تدخلت وكان وورنغر قد تحدث عن أين فوهلنغ أي الروح الموحدة، التي تدمج الإنسان مع الطبيعة، وتدمج الشكل بالذات، والذات بالشكل، وكان الشعراء والموسيقيون قد فهموا جيداً هذه النظرية، ولكن الانطباعيين كانوا أبرز المبدعين انتماءً لهذه الروح.

لقد كان كوربيه قد مهد للانطباعيين الطريق لتكوين الشكل المعادل للإدراك البصري، كان كوربيه يطلق للفنان يده كي تعيد ما تسجله عينه، دون أن يفكر بحدود الشكل الذي يرسمه، لقد تبين له أن المساحات والأحجام تبقى مستقلة عن أسمائها الوظيفية، التي تفرض على هذه المساحات، لقد كان التقليد الاتباعي ملتزماً الأشكال بوظائفها، فالواقعية ليست في ظواهر الأشكال بل في مواطنها الجمالية، مما يدعو إلى استغلال علم الضوء والبصريات العضوية الذي قدمه في ألمانيا هلمهو لتز، ونلسون رود في إنكلترا. وكان شيفرول في فرنسا قد استخلص منذ عام 1827 قوانيله في التضاد اللوني ودرجات اللون، والتي استفاد منها الانطباعيون المحدثون في ممارستهم التنقيطية، من أمثال سوراه وسينياك. وهكذا احتلت الرؤية مكانها الصحيح في بناء الأشكال.

على أن الانطباعيين تجاوزوا كوربيه عندما فصلوا بين الإحساس والمادة، بينه وبين الشكل، فالرؤية في الفن تدرك من أشكال الواقع البقع اللونية متدرجة حسب قوانين البصريات، الذي أسعف الانطباعيين أيّما إسعاف، فلم يعد للمادة واقعاً ملموساً، بل هو الشكل وهكذا أعلنت الانطباعية نهاية الواقعية الشكلية التي ألفها المتلقي، لتقدم واقعية شكلية فنية قامت على تفاعل الأحاسيس مع الأشياء، لتقدم تصوراً عن الواقع، أثبته العلم الحديث الذي دعم الانطباعيين في فتح أبواب الفن الحديث نحو آفاق من التشكيل، لم يعد من السهل حصرها وتحديد تنوعاتها، بعد أن عادت الشخصانية لكي تنفرد باختيار الأحاسيس المناسبة لبناء الشكل المختار، وقد حقق الطرافة والدهشة عند المتلقي الذي مازال مذهولاً أمام تطرفات التشكيل الفني.

وعلى الرغم من زوال المادة في طريق الفن الحديث، فإن العلم بقي رافداً ومؤازراً، فلقد تبين أن التصوير والنحت فن الثبات، وأن الفارق مازال واسعاً بينهما وبين الموسيقى.

ولكن إذا كانت الموسيقى وهي فن متحرك دينامي قد تآلفت قواعدها الموسيقية مع قواعد علم البصريات، كان على المصور أو النحّات أن يرفع عمله إلى مستوى الحركة ولو كانت حركة بصرية افتراضية، كما يفعل المصورون الانطباعيون المحدثون ثم جماعة الأوب أرت فيما بعد.

ومن حسن الحظ أن العلم يقدم للفن التشكيلي مرة أخرى يد المؤازرة، عندما قدم فاراداي وجانيه مبادئ الطاقة الكامنة، مما لفت انتباه الفنان لاستغلال هذه الطاقة أينما وجدت؛ كهرباء أو ماء أو مغنطيس أو هواء، لكي يحول الفن التشكيلي من السكون إلى الحركة.

ولكن الطاقة بوصفها كنة الكون الأساس، أصبحت هاجس الفنان الذي ابتدأ يبحث عنها في أعماق الشكل، معبراً عنه برموز وبتجريدات لا مادية.

ومع الاعتراف بالشرخ الذي تمادى في مفهوم الفن وقد توزع بين الموضوعية والرومانسية، كان لا بد من ردم الصدع



شكل (4): أندي واندرهول، مارلين مونرو، 1967.

وإعادة التشكيل، حسب نظام حسي بعيداً عن ثقل المبدأ الديكارتي المادي، وقريباً من الحقائق الذهنية التي تنقلب إلى إشارات وألوان، يحملها الفنان إلى لوحاته مقدماً لغة جديدة أصبحت أكثر قدرة على الحوار مع المتلقي، من قدرة الشكل الواقعي جداً والمتجرد عن إحساس الفنان.

ليس القرن العشرون من فصيلة القرون الماضية، هذا ما اتفق عليه العلماء والمفكرون والفنانون كما اتفقوا أن الزمن في هذا القرن مكثف ولو أردنا بسطه لامتد آلاف العصور، هذا التطور الشاقولي في صناعة المستلزمات الفائضة لحماية الإنسان، إلى جانب صناعة فيروسات خارقة للقضاء عليه، هو

سمة هذا العصر الذي ابتدأ مع بوادر القرن العشرين متلازماً مع الأمل والقلق، مع التصدي والرعب، وهذا التناقض في المشاعر الإنسانية ولّد غيوماً سوداء أحاطت مستقبل الحضارة، وبخاصة بعد أن فقد البشر ثقتهم بأخلاقية العلم وإنسانيته عندما استخدمت القنبلة الذرية في نهاية الحرب العالمية الثانية. وتساءل الفلاسفة ما إذا كان الموت والعدم، أكثر أهمية من الحياة والوجود.

ومع أن عصر القلق الذي نعيش كان قاسياً في إحباط الإبداع ، إلا أن التمرد أصبح شعاراً، وأصبحت الحرية بلا حدود، ممارسة براغماتية وفلسفة حداثوية وجمالية عدمية. هذا هو مناخ الثقافة الذي انداح من أوربا إلى العالم، مع كثير من الانحراف أو التمادي.

لقد انتهى بسرعة ذلك الزمن القصير الذي استحى فيه النقاد من لوحة المستحمات لكوربيه، أو لوحة الغذاء على العشب لمونيه، أو قصيدة أزاهير الشر لبودلير، أو قصة مدام بوفاري لفلوبير، وانقلب هؤلاء النقاد إلى تكريم القطيعة والعبث والعدمية، ولأن الفن التشكيلي لغة عالمية لا تحتاج معاجم وقواميس لترجمتها فلقد انتقلت تيارات الحداثة بنياشينها ومخازيها إلى جميع أنحاء العالم، وكان انتقالاً استفزازياً دفع إلى التصدي والمجابهة السريعة أو البطيئة، المعبأة بالرد الصحيح أو المجردة من قوة الدفاع، وذلك بحسب قوة المناعة الانتمائية لدى الشعوب والأمم المختلفة، ومنها الشعوب العربية.

لقد كان الغزو الثقافي مدججاً بسلاح التقدم التقني وسيطرة الآلة، وكان التحدي قاهراً وكان التخاذل مخجلاً.

مازال عنوان الحداثة الفنية المعاصرة والتحرر معاصرة العصر الصناعي والتحرر من جميع الالتزامات والإرغامات، بل التحرر من الثوابت؛ كالقيم والطبيعة والإنسان وتجلت معاصرة التقدم الصناعي بسيطرة الآلة في مواضيع المصورين او استعمال الآلة ذاتها أو فكاك الآلة ونفاياتها في صنع عمل فني، واعترف النقاد على لسان سومبارت إن أي فرع من فروع الإنتاج والإبداع لم يبق بعيداً عن الآلة، مما يجعل عصرنا الفني عصر الآلة تماماً.

وتجلى هذا العصر الفني الآلي في أعهاد الطلائعيين Les Avants Gardes. في جميع أنحاء أوربا ففي إيطاليا كان المستقبليون يشكلون طليعة من استخدام مواضيع الآلة، وفي فرنسا توزع الفنانون أدوار تمثّل الآلة، مثل دولوني، وليجيه ودوشامب وبيكابيا، وفي ألمانيا ظهرت جماعة الجسر Brüke De وعلى رأسها كيرشنر وديشتاين تنادي بمجد الآلة.

بدت النزعة الآلية بوضوح عند جماعة معرض Show Armory في أمريكا والمعرض الذي لقي نجاحاً مذهلاً إذ بيعت المعروضات كلها لمجرد أنها مرتبطة بالآلة، عنوان العصر الصناعي المتقدم. ولكن في فرنسا كانت جماعة الدادا وعلى الأخص دوشامب تقود حركة تمردية، على سيطرة الآلة بأسلوب تهكمي ظهر في تقديم دولاب دراجة أو حاملة قوارير على أنها عمل نحتي، ونادى دوشامب بما سمي بالأشياء الجاهزة Ready Made فكان مثيراً للجدل عندما قدم لوحة الجوكندا وقد أضاف إليها شاربين.

شكل (**4**) أندي وارهول: مارلين مونرو

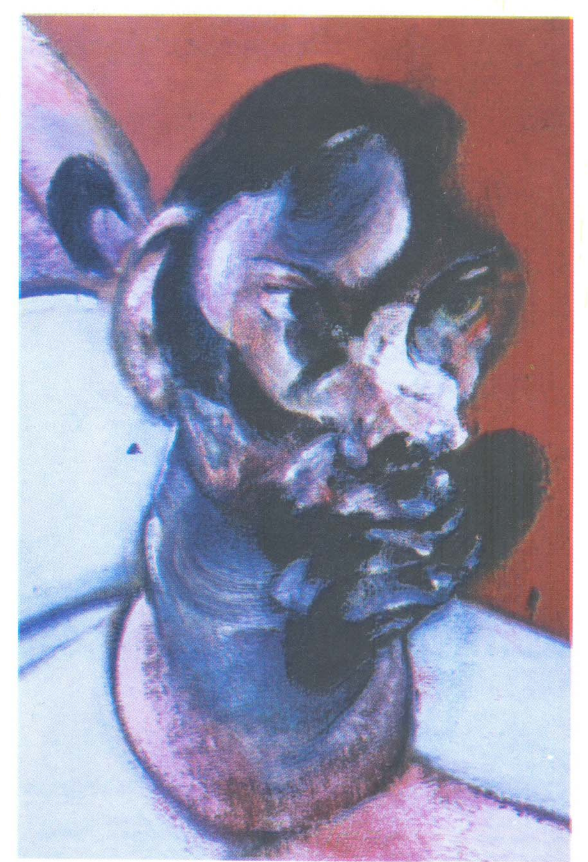
وتمثل استعمال الآلة في وجه آخر , ليس في تحديد الموضوع والمادة، بل استعملت الآلة كأداة لإنتاج العمل الفني بديلاً عن الفرشاة والإزميل، وكانت آلة التصوير وسيلة لإنتاج صور مكررة لموضوع واحد يمارس الفنان اللعب في تغيير ألوان الصور كما فعل أندي ورهول، وقام هاملتون بعرض ملصقات فوتوغرافية موضوعها السيارة والأزياء ومظاهر الحياة المعاصر في معرض (الإنسان- الآلة- الحركة) وكان ذلك عام 1956 في إنكلترا. وبالمقابل كان فرنسيس بيكون قد التزم بتمثيل الإنسان الحديث مسحوقاً بتأثير المجتمع الصناعي تعبيراً عن احتجاجه على سيطرة الآلة.

شكل (**5**) فرنسيس بيكون: ازدواج الشخصية

وفي مجال النحت ظهرت الآلة وخردواتها صريحة في أعمال لورنز وليبشتز وارشيبنكو، حيث بدا الفنان وكأنه مجرد عامل في مصنع لتهذيب الفضلات المعدنية.

وتسربت الآلة إلى العمارة الحديثة، إن بناء المركز الثقافي في منطقة بوبورغ في باريس حاملاً اسم مركز بومبيدو ،الذي يبقى النموذج الأوضح على مدى تأثير الآلة على العمارة.

لقد صمم البناء المعمار الإنكليزي روجرز مع المعمار الإيطالي بيانا، ونُفّذ باستعمال أنابيب وجسور معدنية ظاهرة



شكل (5): فرانسيس باكون، ازدواج الشخصية.

للعيان وملونة وكأنها فوهات مداخن باخرة أو مصنع.

ثم انتقل الفنان من محاولة استعمال المعدن والآلة والنفايات، إلى استعمال الأشياء بذاتها وكما هي أحياناً كمواضيع للعمل الفني، وعندما قدم دوشامب حاملة القوارير كمنحوتة وقّع اسمه تحتها وصرح قائلاً هكذا فنحن لا نستطيع تمثيل الشيء أفضل من الشيء نفسه عندما يقدم ذاته. وبدا هذا التداخل الحلولي بين الصورة والشيء إلى تداخل حلولي آخر بين المتاع والنحت، كما في أعمال التنصيب Installation. أو التداخل بين مفهوم البرجوازية الاجتماعية والبروليتاريا عندما استعملت أشياء العمال والعوادم مثل علب السردين والزجاجات الفارغة التي عرضت تحت عنوان الفن الشعبي Pop. Art. كما بدا ذلك التداخل في أعمال جماعة الحدوثية Happining التي أرادت دمج البيئة وحلولها كموضوع فني كما تداخلت الفنون الإيمائية والرقص والديكور والإضاءة في أعمال جماعة البرفورمانس Performance.

لقد خرج التصوير عن اللوحة تماماً، بل لقد أصبح مجرد حدث يمكن أن نسجل وقائعه في فيلم، ففي معرض للفنان بويس في نيويورك سنة 1974، فوجئ الجمهور أن هذا المعرض لم يكن أكثر من عرض خلال ثلاثة أيام للفنان نفسه في قفص حديدي، وقد دخله منقولاً من المطار على سيارة إسعاف مضمداً باللباد تقود إلى قاعة المعرض، لكي يقبع مع ذئب في هذا القفص، ثم يعود بعد ذلك من حيث أتى. هذا المشهد البرفورمانس لم يكن ولن يكون لوحة بل حدث لا يمكن تسجيله أو نقله أو اقتناؤه إلا في نطاق السينما والتلفزيون.

أوجدت هذه الاتجاهات المتطرفة فناً تشكيلياً منفصلاً عن جذوره ومعارضاً لجميع القيم التي اتفق عليها علماء الجمال والفلاسفة، منذ كانت وهيدغر وبومجارتن، ومبرر هذه الاتجاهات أنها تبحث عن حقيقة جمالية جديدة خارج حدود التنظير المدرسي النهائي والجامد، ذلك أن مساحة الصراع بين العقل والحلم، بين الواقع والخيال، بين المفهوم والهلوسة، مساحة عريضة يتدخل في تحديد أبعادها التطرف المذهل الذي يسمى العصر الحديث.

ولكن مدرسة الدادا والمدرسة المستقبلية والتجريدية لم تقدم الحجة على هذه المبررات كما يقول نقاد الحداثة.

لقد وقعت اتجاهات الحداثة في هاوية العبث والعدمية، وكان لا بد من البحث عن مخرج لهذا الفن الذي صنع في ساعة الصفر.

وعاد النقاد لاستعراض الحلول السابقة التي سعى الفنان بها إلى تنشيط الحركة الفنية والتخفيف من التعب الذي وصلت إليه.

كانت أولى الحلول السابقة التمغرب بمعنى الخروج عن الجمالية الغربية إلى الجماليات الأخرى ذات الجذور الحضارية المختلفة، مثل الجمالية اليابانية التي ألهمت فان غوغ والجمالية الأوقيانوسية التي ألهمت غوغان أما الجمالية الإسلامية التي انتبه إلى خصوصيتها فلاسفة الجمال المعاصرون على رأسهم أولغ غرابار، فلقد كانت مناط فنانين كبار، من أمثال دولاكروا الذي فتح الباب أمام الاستشراق الفني، وكان ماتيس في فرنسا، وبول كلي في سويسرا، من أبرز ممثلي هذا الاتجاه.

لقد عبر هؤلاء جميعاً عن يأسهم من التقاليد الشكلية

الكلاسية التي بقيت جاثمة على صدور الفنانين في أوربا خلال خمسة قرون، كما عبروا عن سخطهم لعلم الجمال الأوربي الذي أوصلهم إلى حافة ذوبان الشخصانية الذاتية, وكثير منهم سار وراء الفلاسفة الذين أنذروا بسقوط الحضارة الغربية مثل اشبنغلر، أو بغياب المثل الإلهية مثل نيتشه، واتجهوا نحو حضارات أخرى لعلها بدائية أو تاريخية، ولكنها كانت أقرب إلى القيم والإنسان والطبيعة، ولكن جميع المحاولات لم تنقذ الفن من عقابيل الحداثة، ذلك أن علاجها لا يتحقق إلا في مواقع دائها، وكان عليهم الانطلاق من الحداثة ذاتها لاعتقادهم أن الحرية مازالت الوسيلة الفضلى للإبداع، وأن الإبداع لا يعني الوصول إلى العدم فليس طريق الحرية هو طريق العدم، بل هو طريق الوجود، والوجود الفني، متمثلا في آنات الزمن الثلاث الماضي والحاضر والمستقبل، وأن الفنان لكي يكون موجوداً يجب أن يكون تاريخياً، وهكذا بدأ تصحيح مسار الحداثة باتجاه التاريخ، الطريق السديد الذي ينقذ الحداثة من الانهيار وينقذ الفن من العدم.

وبديهي القول أن أزمة الفن الحديث مازالت شاملة جميع مناطق نفوذه في العالم، فإذا كان المفكر والفنان في الغرب يبحث عن علاج لأزمة الحداثة، فإننا في الشرق كجزء من عالم الفن الحديث، لا بد أن نشارك في هذا السعي، بعد أن ندرس موضوعياً وليس تبعياً مواطن القوى والضعف في جميع المحاولات الجارية في الغرب، والتي تتقدم تحت لواء ما بعد الحداثة, وقد أصبحت الموضوع الأساسي لعلماء الجمال المعاصرين من أمثال أدرنو، ورواد ما بعد الحداثة في الفن والعمارة اليوم.

لكن مازال الوفاق ضعيفاً بين الفكر الجمالي الذي يؤول التطرق على قاعدة الحرية الإبداعية وبين الإنشائية الفنية التي مازالت منسابة وراء الاندفاع الذاتي، إذ إن الأزمات لا تجد حلولها بوصفات من الفلاسفة الذين يسيرون عادة وراء عجلة الفنان وليس أمامها.

ويبقى الحل حسب نظرية الأنشائيين Poïtliques معالجة طرائق إنجاز العمل الفني ووسائله، والتي تتحكم ذاتها بالعمل الفني بما امتلكته من تحولات أفرزها التقدم العلمي والإنساني.

ومن المؤسف أن الفنان في الغرب والشرق لم يشارك بعد الباحثين في مخابرهم الفكرية الجمالية، لعدم الثقة بالحلول النظرية، كذلك لم يباده مستقلاً، فكرياً أو تطبيقيا، بشق الطريق نحو الخلاص من آفات الحداثة، وإنقاذها على الأقل من سلبياتها، إذ إن القضاء عليها بداعي تجاوزها لا يستقيم مع مفهوم العصر والتاريخ، فالحداثة هي التطور، باتجاه الإنسان وليس ضده.

❖ ❖ ❖

المراجع

F. Poper : L'art cinétique – Paris – 1970

انظر المراجع التالية: سقوط الحضارة (اشبنغلر)، الطاقة الروحية (برغسون)، اللا أخلاقي (جيد).

W. Kandinsky : Du Spirtuel dans l'art – Paris 1954

J. Paulhain : L'art informel – Paris 1962

H. Read : A Concise History of Modern Painting – London 1974

P. Klee : Theorie de l'art moderne – Genere 1964

M. Seuphor : La peinture abstrait – Paris 1962

L. Lippara : Le Pop - Art – Paris 1969

G. Battcock : Minimal art. N.Y. 1958

V. Meyor : Conseptual Art N.Y. 1972

W. Worringer : Abstraction and Einfuhlung

A.B. oliva – (gard – Avant – Trans) – Paris 1976

M. Le Bot. Peinture et Machinisme – Paris 1976

البورتريه ومسائل الفن

د. حنان قصاب حسن*

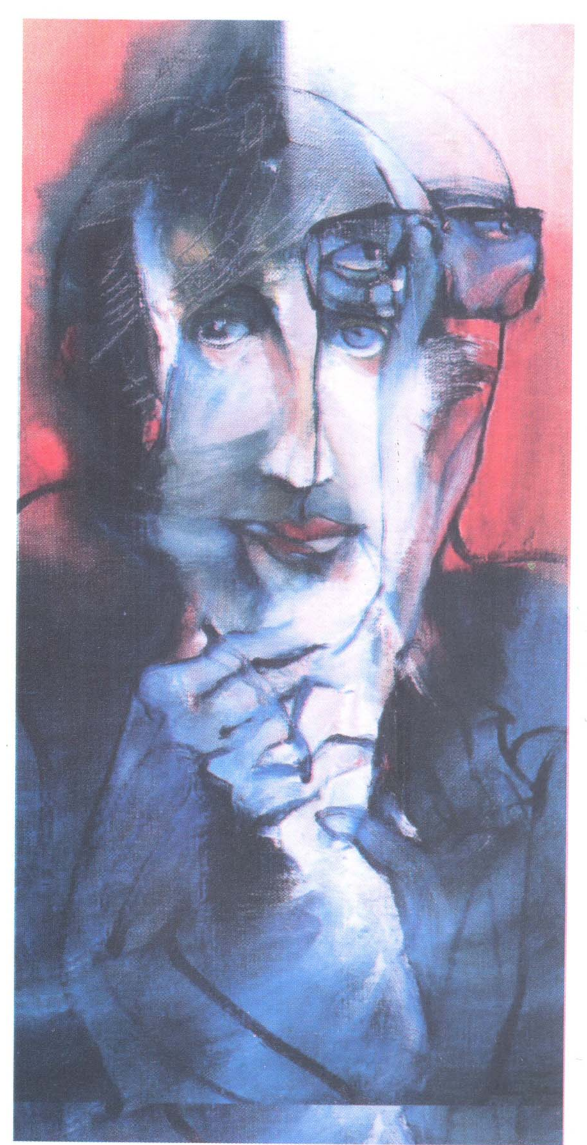
تعتبر البورتريه من الأجناس الفنية التي ظهرت مبكرة جداً وظلت موجودة على مدى تاريخ الفن مع تنوع كبير في أشكالها وأساليبها ووظائفها والهدف منها. وعلى الرغم من أن البورتريه تعتبر تاريخياً من الأجناس الفنية الثانوية لأنها غالباً ما تُنفذ بتكليفٍ وبناءً على طلب، إلا أننا اخترناها كمدخل يسمح لنا بمعالجة عدد كبير من الإشكاليات الهامة التي تلامس مسائل أساسية في علم الجمال وسوسيولوجيا الفن والدين والإيديولوجيا.

فمن خلال البورتريه لا بد من التطرق لمسألة المحاكاة فيما يخص العلاقة بين الصورة والأصل، وبين أسلوب تصوير ذلك الأصل كما هو، أو كما يجب أن يكون عليه، بالإضافة لأعراف التصوير التي ارتبطت بهذا النوع ودورها في التأثير على المتفرج.

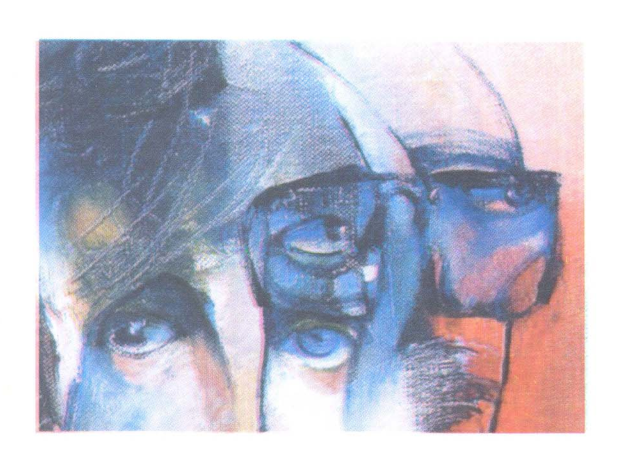
من جانب آخر فإن البورتريه هي من أكثر الفنون التشكيلية إثارة للتساؤل حول موضوع علاقة الفنان بالنموذج الذي يصوره، سواء كان الإله أو الملك أو البطل أو أي فرد من المجتمع يختار الفنان أن يصوّره لأسباب مختلفة لا علاقة لها بالتكليف المباشر؛ ولذلك ارتباطه الكبير بموقع الفنان في المجتمع وعلاقته بسوق الفن وبالزبائن وخضوعه للعرض والطلب.

هناك أيضاً إشكالية أخرى ذات بعد ديني تثيرها البورتريه وتتعلق بقيمة ومعنى الصورة في الديانات المختلفة، تلك التي

* أستاذة في كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة دمشق.



الفنان سعد يكن.



سادت في الحضارات البدائية والوثنية، وتلك التي أنزلت في الكتب السماوية وقامت على مسألة التوحيد، خاصة وأن الخشية من عبادة الإيقونة والأوثان كانت وراء حرب الصور في الدين المسيحي وتحريم التصوير في الإسلام.

كذلك فإن تطور البورتريه واستخداماتها في النظم السياسية والاجتماعية المختلفة يسمح لنا بتحليل الدور السياسي للصورة وتأثيرها في تكريس الإيديولوجيا بالمعنى المعاصر للكلمة وارتباط الفن بالسلطة وبمنطق السوق وموقع الإبداع في كل ذلك.

ولأن الفن التشكيلي في البلاد العربية لم يكن بمعزل عن التيارات الفنية التي تطورت في العالم، سنحاول أن نرى كيف تعامل الفنان العربي مع البورتريه.

البورتريه كجنس فني والأشكال التي يأخذها

لا بد لإجراء هذا البحث من أن نتجاوز التعريف الضيق للبورتريه والذي يحصرها في تصوير الهيئة البشرية من خلال تحقيق الشبه مع نموذج ماثل أمام الفنان. فنحن إذ نفعل ذلك نستطيع أن نُدخل في نطاق البورتريه أشكالاً كثيرة مثل تماثيل الآلهة في المعابد القديمة والمنحوتات والصور والجداريات والفسيفساء التي تمثل الملوك والقادة والعظام؛ كما يمكن أن نضم إليها الإيقونات التي تمثل المسيح والعذراء والقديسين، والنحت الجنائزي الذي يمثل المتوفين في المقابر، وصولاً إلى الصور التي يرسمها الفنانون الشعبيون لأبطال أثروا المخيلة الجمعية بقصص تلامس الخرافات كأبي زيد الهلالي وعنترة، وإلى البورتريه الرسمية للملوك والرؤساء والعظماء، سواء كانت صوراً فوتوغرافية أو لوحات زيتية أو تماثيل تملأ فضاءات المدن. ولا ننسى في هذا المجال طبعاً البورتريه التقليدية التي كان الفنانون ينفذونها بتكليف من الملوك أو بطلب من زبائن اثرياء رأوا في هذا الجنس التصويري وسيلة لتكريس فردانيتهم وأهميتهم ورغبتهم في الظهور والاستعراض.

البورتريه ومسألة المحاكاة

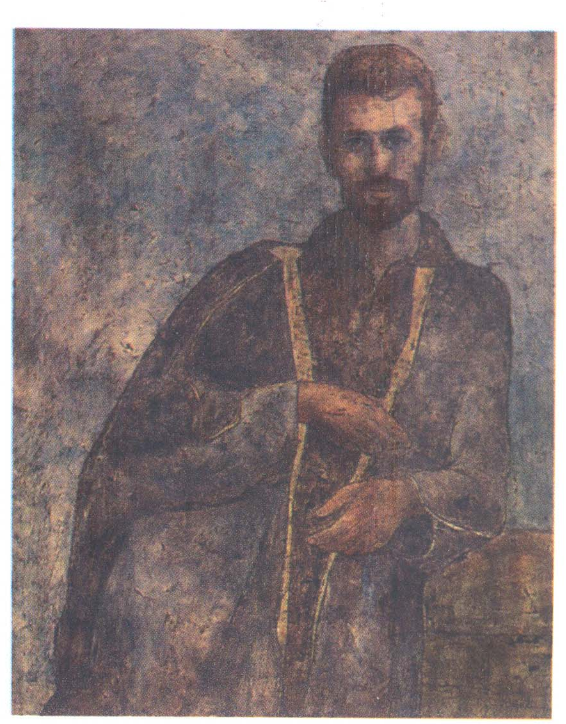
لكن أيّاً كان تعريف البورتريه، فإن الأساسي فيها يظل التماثل مع نموذج ما ومحاولة تحقيق الشبه ما بين الصورة وبين الأصل وهذا يقودنا إلى مسألة المحاكاة.

لقد طرح أرسطو مسألة المحاكاة كمعيار للفن يحدد أساليبه والتراتبية بين أنواعه؛ وكعملية مؤثرة على المتلقي من خلال الإيهام بأن العمل الفني هو صورة عن الواقع. كذلك عالج أفلاطون المحاكاة في بعدها الفلسفي حين تطرق إلى حقيقية الفن معتبراً أن فن التصوير لا يتعدى مظهر الموضوع ولا يصل إلى الجوهر وهو مجرد وهم. وحتى في حال التطابق الشكلي الكامل، أي في فنون خداع البصر، تظل المحاكاة كذباً وقيمة أقل مرتبة من المضمون المصوَّر.

والحقيقة أن العمل الفني الذي يحاكي واقعاً ما هو جزء من العالم وبديل عنه يكشفه ويجعله حاضراً في بنى يستحضرها الإدراك الحسي، لكنه -أي العمل الفني- في الوقت ذاته عالم مستقل موجود لذاته. لكن ما حصل هو أن

الجماليات المختلفة التقليدية كانت تحاكم العمل الفني فقط من خلال معايير الشبه والتماثل مع نموذج، أي من خلال حالته الإرجاعية حين يُقال أنه يخون الأصل أو يشوهه أو يتطابق معه إلى حد الإعجاز. يعني ذلك أن العمل الفني يأتي في المرتبة الثانية بالنسبة للواقع وبالنسبة للأصل الذي يُعتبر في كثير من الحالات نموذجاً مثالياً لا يمكن نقله دون تشويهه، وهذا ما كان يعنيه أفلاطون حين اعتبر الشعراء والمصورين كاذبين وسحرة.

لكن هذا الحكم التقييمي الانتقاصي في علم الجمال الغربي القديم يبدو بلا معنى في منظور آخر عرفته حضارات أخرى احترمت الوظيفة السحرية للفن وتعاملت مع المحاكاة بشكل مختلف. وبالتالي فإن هذه النظرة إلى فنون المحاكاة لا تتوافق مع الأبعاد التي كانت في خلفية مفهوم البورتريه المنحوتة في حضارات الشرق الأدنى. ففي حضارة ما بين النهرين كانت التماثيل التي تصور الآلهة ليست مجرد صورة



أوتو بورتريه، الفنان لؤي كيالي.

عن أصل هو غائب وغيبي، وإنما هي استحضار للغائب وبديل منه، ولذلك كانت تماثيل الآلهة توضع في سراديب تجعل الوصول إليها صعبا، وتُحمل وتنقل في فترات الغزو لكيلا يسرقها ويؤذيها الغزاة، كما كانت تُدهن بالطيب وتنظّف وتقدم لها القرابين في قناعة تامة بكونها آلهة، لا صورة عن الآلهة. وكذا الأمر في الحضارة المصرية حيث كانت تماثيل الموتى من الملوك لا تحمل وظيفة الحفاظ على ذكرى الميت وإنما كانت تُعتبر قرين الميت أو الكا الذي تتعرف عليه الروح عند عبورها إلى عالم الخلود، ولذا كان الشبه مع السمات الفيزيائية للميت ضرورة دينية، وإلا ضاعت الروح ولم تتعرف على قرينها في تلك التماثيل.

البورتريه ومفهوم الجميل

من جانب آخر فإن فكرة المحاكاة تطرح التساؤل عما يجب أن يحاكى. ففي منظور معين ساد لفترة طويلة في الجماليات الغربية كانت التساؤلات تطرح حول ارتباط الفن بمسألة الجمال. فقد رأى البعض أن مواضيع الفن يجب أن تكون دائماً جميلة، وهذا ما عناه باسكال حين قال: "أي ادعاء نجده في فن التصوير الذي يرمي أن يستثير الإعجاب من خلال خلق الشبه بأشياء لا نعجب بأصلها على الإطلاق". لكن هذه الفكرة لا تتوافق مع منظور أرسطو الذي أكّد أن ما يصنع جمال العمل ليس جمال ما يُمثَّل (يمكن صنع لوحة جميلة تمثل شيئاً بشعاً للغاية)، وأن المتعة الجمالية تتولد من استكمال العمل ومن كماله، أي من نوعية الفعل الفني نفسه.

يقودنا ذلك إلى التساؤل حول اختيار النموذج في البورتريه وطريقة تصويره. فالفنان الذي يرسم ملكاً أو رجل سلطة لا يختاره لأنه جميل ولا لأن لديه رغبة في تصويره لأسباب تشكيلية وإنما لدوافع أخرى لا علاقة لها بفورة الإبداع أو بالرغبة الجمالية التي يستثيرها موضوع معين. وغالباً ما يكون الفنان في رسم هذا النوع من البورتريه خاضعاً للأعراف التي تقيده وتلجم حريته؛ كما أنه في خوفه من السلطة أو بدافع رغبته في نيل الحظوة يقوم بتطويع الشكل الفيزيائي الأصلي لهؤلاء بحيث تأتي صورهم جميلة مهيبة تثير لدى المتلقي شعور الإعجاب والرهبة من خلال اختيار الوضعية وانتقاء








الأكسسوارات التي تضيف أبعاداً تاريخية على الشخصية وتزيد من أهميتها حين تُبرز العظمة والجلال. وفي الحالة المعاكسة نجد الفنان في البورتريه السياسية الكاريكاتورية يضخّم عيوب النموذج السلطوي ويشوّه تناسق النسب في جسده فكأنه بالصورة ينقده ويهجوه. وفي حالة البورتريه الشخصية التي درج كثير من الفنانين على تصويرها يكون الدافع نرجسياً بحتاً، لكن العمل في هذه الحالة يصير مناسبة للتعامل مع صورة معكوسة للذات ونوعاً من النقد الذاتي، خاصة عندما لا تكون البورتريه الشخصية تجميلية وإنما تحمل بعداً لا يخلو من الصدق والأمانة كما في سلسلة البورتريه الشخصية التي نفذها شاردان لنفسه.

في حالات معينة، وخاصة عندما تكون الشخصية التاريخية مغرقة في القدم بحيث يتعذر التعرف على ملامحها الفيزيائية من أجل نقلها، يقوم الفنان بتنفيذ البورتريه من خلال ما يعرفه من الوثائق التاريخية عن تلك الشخصية ودورها في الأحداث، ومن خلال الرؤية التي يريد أن يسبغها عليها، وفي هذه الحالة نتحدث عن وجهة نظر الفنان وقراءته للتاريخ من خلال تصويره لشخصياته. ففي البورتريه التي نفذها توفيق طارق للملك أبي عبدالله الصغير والموجودة في المتحف الوطني في دمشق، يصور لنا الفنان آخر ملوك غرناطة في هيئة رجل مربوع القامة مترهل الجسم يجلس محاطاً بجواريه وراقصاته في محاولة ملحوظة لإدانة ذلك الملك وتحميله مسؤولية زوال مُلْك الأندلس. أما تمثال صلاح الدين الأيوبي الذي يجثم في مدخل قلعة دمشق والذي نحته عبدالله السيد، فيبرز الجانب الفروسي في صورة بطل الحروب الصليبية الذي يبدو قوياً مليئاً بالحيوية على صهوة جواده في قراءة واضحة للجانب الإيجابي لتلك الشخصية التاريخية التي تصل إلى مصاف الرمز، بغض النظر عن التشابه الفيزيائي مع الأصل الذي لا توجد وثيقة إيقونية عنه.

تبرز إشكالية علاقة الصورة بالأصل أيضاً وبشكل كبير في الإيقونة التي تُعتبر شكلاً من أشكال البورتريه الدينية تصور العذراء مريم ويسوع المسيح والقديسين. فمع أن الروايات المتواترة تقول أن بعض هذه الإيقونات قد رُسم عن الأصل مباشرة ويحمل الملامح الأصلية[1]، فإنها تظل بشكل أو بآخر متخيلة بسبب البعد الزمني الذي يفصل الصورة عن المرجع الذي تمثله. كذلك فإن الجانب اللاهوتي الذي أثارته الحرب التي اندلعت حول الصور فرض أن تكون الإيقونة في أسلوبها وفي توجهها وفي روحها رمزية. فالإيقونة حسب قرار مجمع نيقية الثاني الذي كرّسها في 787 أداة إيمانية تُكرّم ولا تُعبد يجب ألا تكون مطابقة للشكل الظاهري للبشر لكيلا تستدعي الشهوة الجسدية، لكنها في الوقت ذاته يجب ألا تكون مبتكرة لكيلا تبتعد عن الأصل. وقد كانت الأديرة التي يقوم فيها الرهبان برسم الإيقونات بعد سنين طويلة من التدريب تحتوي على دليل المصور الذي يعطي للراهب إرشادات حول التكوين وأعراف التصوير ومواصفات القديسين وملابسهم والأدوات التي يحملونها بحيث لا تتغير هذه المواصفات ليتعرف المشاهد عليهم في طقوس العبادة[2].

بورتريه البطل والمخيلة الشعبية:

إن البورتريه كصورة يمكن أن تنطلق من عملية الإدراك البصري المباشر في حالة وجود النموذج حاضراً، وعندها تكون مهمة الفنان الملاحظة والتحليل البسكيولوجي لتحقيق الشبه الفيزيائي والمعنوي في آن معاً. لكنها في غياب النموذج تتطلب من الفنان قدرة على التخيّل الكامل، وبذلك تكون البورتريه نتاج عملية ذهنية يتدخل في تكوينها مسار بسيكولوجي ذاتي لا علاقة له باستثارة حسية مباشرة مثل البصر أو السمع، و تلعب المخيلة دوراً أساسياً فيها كمولّد للصور. فحين أراد المصور الشعبي أن يرسم صورة الخليفة علي بن أبي طالب تخيله فارساً يشع النور من رأسه؛ وحين رغب أبو صبحي التيناوي أن يمثل أبا زيد الهلالي جعله منتصباً على جواده تقف النسور على شاربيه وتتدحرج رؤوس الأعداء تحت حوافر جواده؛ أما عنترة فقد جاء تحت ريشته رجلاً جميلاً قسماته محببة وملامحه رجولية، تنفرد الزهور تحت قدميه وحوله لكن رمحه يحمل رأس الأفعى المقطوعة في إشارة واضحة للسمة المميزة التي أراد التيناوي إبرازها في صورة عنترة، ألا وهي تمازج القوة مع العشق.



عنترة ...

قانون المجابهة والنزعة الإيهامية:

لم يصور الفنانون الشعبيّون سوى الأبطال. رسموهم من المخيلة دون تكليف ودون تكلف في حرية لم يعرفها فنان القصر الذي يجد نفسه خاضعاً لمعايير أسلوبية ولأعراف تصوير تشبه قوانين حسن التصرف والسلوك في البلاط. وقد يكون من المفيد أن نعود في التاريخ إلى الوراء لنرى كيف تراوح فن البورتريه المنحوتة في تاريخ الحضارة الفرعونية بين شكلين واحدهما رسمي متكلّف والآخر يجنح إلى العفوية. ففي زمن أمنحتب الرابع مؤسس الثورة الثقافية في مصر سادت ظروف جديدة في المدينة الحضرية وتحررت التجارة وانتشرت النزعة الفردية في المجتمع. ولذلك نلحظ أن النزعة الشكلانية بأعرافها الصارمة التي كانت سائدة في المملكة الوسطى قد زالت لتحل محلها نظرة دينامية طبيعية في مجال الفن. بدأ البحث عندئذ عن موضوعات جديدة وظهرت محاولة تصوير السمات الداخلية للشخصيات في صور شخصية تعكس حساسية لم تكن معروفة من قبل. كما تزايد الاهتمام بالدقة التشريحية فصُوّرت الأيدي والأقدام بشكل أقرب إلى الطبيعة بعد أن كانت أعراف التصوير القديمة السائدة في المملكة الوسطى تفرض أن تُرسم أرجل الإنسان جانباً على الدوام، وأن يتم النظر إليها من إبهام القدم، وأن تكون الساق المتحركة والذراع الممتدة أبعد عن المشاهد والجانب الأيمن للشخصية المصورة هو الذي يواجه المشاهد دائماً.

لا يعني ذلك أن ثورة جذرية قد حصلت في تلك الفترة لكن ما يشبه وعياً جديداً قد بدأ يظهر ليجعل الملك يبدو أقرب إلى البشر منه إلى الآلهة. ففي بورتريهات تلك الفترة كان أمنحتب الرابع يُصور جالساً بين أفراد أسرته في وضعيات مأخوذة من الحياة اليومية، حتى ولو كان حجمه ضعف حجم الناس العاديين وصدره يتجه إلى المتفرج في وضعية المجابهة التي تميز الأسلوب الرسمي القديم. وفي منحوتات جدارية أخرى من نفس الفترة نجد سيدة البلاط بوضعية المجابهة في حين تبدو الخادم من منظور جانبي وبأسلوب غير متكلف واقرب إلى التلقائية.

لقد بدأت في تلك الفترة نزعة مطابقة الطبيعة تتجلى في بعض التفاصيل وفي طريقة نحت الرؤوس التي تجهد لإظهار القسمات ولتوزيع كتل اللحم في الوجنات بشكل واقعي كما في تمثال راهوتيب ونوفريت Rahotep et Nofret الموجود في متحف القاهرة، وفيه يبدو وجه الرجل مستطيلاً شفاهه سميكة وأنفه طويل مع وجود ظل في موقع الشاربين، أما المرأة فتتميز بوجهها المستدير ورأسها الجميل. ومن البورتريهات الشهيرة المليئة بالحيوية والنضارة التي ظهرت في تلك الفترة تمثال شيخ البلد الموجود في متحف القاهرة، والكاتب الجالس القرفصاء الموجود في متحف اللوفر، وليس عبثاً أنهما كانا من الأعيان الذين بدأوا يكتسبون سلطة في المجتمع تختلف عن سلطة فرعون.

كذلك نجد في نفس فترة السلالة الخامسة تماثيل ذات توجه واقعي وإنساني لا يخلو من الحميمية مثل تمثال الزوجين الموجود في متحف اللوفر وفيه تبدو المرأة صغيرة الحجم تعانق بحنان كبير زوجها الذي يبدو مليئاً بالحياة ونصف مبتسم. استكمل هذا التوجه في السلالة السادسة حيث بدأت التماثيل الملكية نفسها تتحول باتجاه مزيد من الطبيعية

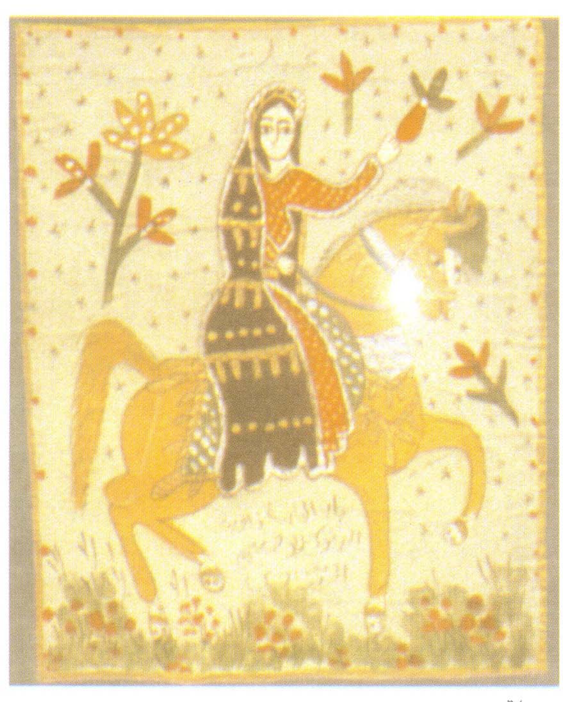
والحركة. فتمثال بيبي الثاني يمثله طفلاً يجلس على حضن أمه (متحف بروكلين) أو يقعد القرفصاء وإصبعه في فمه (متحف القاهرة). وطبيعي في هذه الحالة أن تكون التماثيل التي تمثل أشخاصاً من عامة الشعب على قدر كبير من الحيوية ومطابقة الطبيعة مثل تمثال السجين الليبي الموجود في متحف نيويورك بوجهه المعذّب الذي يعكس تعابير القلق والتوتر والخشية، وكذلك كل تماثيل الكتبة الجالسين الذين تتجلى فيهم نزعة مطابقة الطبيعة بشكل كبير.

لقد فسر أرنولد هاوزر زوال النمطية والأعراف الصارمة في فن البورتريه المصري في تلك الفترات بتراجع السلطة المركزية في الحكم وبتحرر التجارة وتصاعد أهمية المدن وظهور الفردية في المجتمع، وإننا لنجد برهاناً على ما يقول في الفن التدمري في سورية. ففي المملكة التدمرية كان النشاط التجاري قوياً بشكل كبير، وكان الأفراد الذي يشتغلون بالوساطة التجارية وإدارة القوافل يتمتعون بسلطة اقتصادية توازي سلطة الحاكم العسكرية، ولذلك فإن البورتريهات الجنائزية التي توجد بكثرة في مدافنهم كانت تبرز الخصائص الفردية للمدفونين ومقدار ثرواتهم كالمجوهرات الثقيلة المنحوتة على تماثيل النساء، والثياب المطرزة بعناية في تماثيل الأغنياء من التجار. ولأن البورتريه الجنائزية كانت قد تخلصت في تدمر من وظيفتها السحرية وتحولت إلى وسيلة لتخليد ذكرى الأموات بعد رحيلهم كانت السمات الفردية فيها واضحة جلية.

لا تتعلق المعايير الأسلوبية الصارمة والنمطية في التصوير في الفن القديم بشكل الحكم وبتركيبة المجتمع فقط، وإنما ترتبط أيضاً بنمط العمل في ورشات الحرفيين حيث يشتغل عدد كبير من العمال بإمرة رئيس الورشة، وهو فنان القصر الذي يقتصر دوره على تصميم العمل وعلى مراقبة تنفيذ التفاصيل وفقاً للأعراف الأسلوبية والتصويرية السائدة التي تُسهّل التنفيذ على العمال.

المجابهة والاستغراق

من بين هذه الأعراف التصويرية السائدة نتوقف قليلاً عند قانون المجابهة[3] الذي يرسم علاقة مباشرة بين العمل



وعبلة.

والمتفرج حين تتوجه الشخصية بكليتها إلى مشاهدها لتنظر في عينه مباشرة ولتعلن له أنها ماثلة أمامه في حالة اتفاقية بحتة تخضع لأصول متعارف عليها. على العكس من ذلك تبدو إيهامية البورتريهات التي تمثل الشخصيات مستغرقة في عالمها تتصرف في داخله كما في الحياة. هذه الحالة الإيهامية تجعل المشاهد بمثابة متلصص يسترق النظر إلى ما يُفترض أن يجري في اللوحة بمعزل عن وجوده، تماماً كما يفعل المتفرج في المسرح الإيهامي الذي يرى الشخصيات على الخشبة وكأنها تتحرك في غرفة بأربعة جدران، الرابع فيها هو ذلك الذي يفصل الصالة عن الخشبة، لكنه جدار وهمي طالما أن المتفرجين يرون كل ما يجري وراءه، وتلك هي نظرية الجدار الرابع التي صاغها ديدرو في القرن الثامن عشر، وهو عصر الإيهام بامتياز.

لقد تقصى مايكل فريد هذه العلاقة التي تتراوح ما بين المجابهة والاستغراق ضمن البورتريه في كتابه موقع المتفرج[4]، حيث بيّن أن تاريخ الفن يتراوح بين الرغبة في التوجه المباشر للمتفرج في علاقة تكسر الإيهام وتبيّن المسرحة، وبين الاستغراق في العمل الذي يغيّب المتفرج

ويجعل الشخصيات تتصرف كما لو أنها في عالم خاص بها، فالمربية تقدم الطعام للأطفال في وضعية تكاد تدير ظهرها للجمهور والطفل يلعب بالبلبل الدائر لاهياً عما يحصل أمامه، ومدبرة المنزل تتكئ على الجدار لتلتقط أنفاسها بعد أن عادت من السوق، إلى ما هنالك من وضعيات درجت في بورتريهات القرن الثامن عشر في فرنسا.

البورتريه مرآة لصعود البورجوازية

لقد عرف القرن الثامن عشر صعود البورجوازية المدينية وظهور سوق الفن وهواته ومقتني أعماله. وقد أدى ذلك إلى انتقال مركز الثقل في إنتاج ورعاية الفن من البلاط إلى المدينة، فما عادت الأعمال الفنية تنفذ بتكليف من الملك وإنما بطلب متزايد من أفراد منحتهم الثروة التي هبطت عليهم القدرة على شراء اللوحات والمنحوتات، بل وتكليف الفنانين بها فصاروا يتحكمون بسوق الفن وبتوجهاته. ترافق ذلك بتنامي النزعة الفردية لدى الفنانين بعد أن تخلصوا من نظام الحكم التوتاليتاري في القرن السابع عشر ومن الأعراف الصارمة التي فرضتها الكلاسيكية فيه.

كانت البورتريه سيدة الأعمال الفنية في ذلك العصر، وعرفت إقبالاً كبيراً من قبل البورجوازيين الذين فرضوا ذائقتهم الجديدة مما أدى إلى تطورها بشكل ملحوظ في تلك الفترة. إذ غابت الأكسسوارات المصطنعة عنها، واختفت المناظر الميثولوجية وديكورات المعابد الرومانية من وراء الشخصيات، وجنحت الخلفية لأن تكون حيادية بشكل أكبر، وزال الجمود والاصطناع الذي كان يميز وضعية الشخصيات وبدا وكأن الفنان صار يلتقط صوره بشكل لحظي سريع فيفاجئ الشخصيات في منتصف الحركة، وقد ساعدت على ذلك التقنيات الجديدة التي بدأت تدرج في ذلك العصر مثل استخدام أقلام الفحم والباستيل التي تسمح بالتقاط حركة النموذج بسرعة وبتنفيذ اللوحات في دقائق.

البورتريه في الفن العربي الحديث

وكما كان الحال في أوروبا القرن الثامن عشر، أقبلت البورجوازية المدينية في البلاد العربية في القرن العشرين على طلب البورتريه المرسومة في فترة كانت فيها بحاجة لأن تؤكد صعودها القوي وحضورها في مجالات عديدة من التجارة والاقتصاد وصولاً إلى مجال الفن. كانت اللوحات المحمولة التي انتشرت آنذاك فاتحة لحساسية جديدة تختلف عن أشكال التصوير التقليدية المرتبطة بالمنمنمة ورسوم المخطوطات، فبدأت الجدران تمتلئ ببورتريهات صاحب البيت وزوجته معاً أو كلّ على حدة.

لكن الطبيعة المحافظة لأبناء هذه الطبقة وخشيتهم على الحميمية تركت تلك الصور حبيسة الجدران لا تُباع ولا تُعرض في المعارض ولا يدري بوجودها إلا المقرّبون، وعلى الأخص حين تكون البورتريه صورة للمرأة.

لقد رسم الفنانون العرب البورتريهات المحفوظة في البيوت لجميلات البورجوازية الصاعدة في بيروت ودمشق والقاهرة وبغداد، كما حفظت لهم المتاحف بورتريهات لنساء لا تُذكر أسماءهن وإنما تستبدل بعناوين موحية مثل وجه من بيروت لتوفيق طارق (1938، متحف دمشق الوطني)، وقهوة الصباح لميشيل كرشه (متحف دمشق الوطني)، والخريف لناظم جعفري (1952، متحف دمشق). وصل الأمر في مناخ التحرر الذي كان سائداً وقتها لأن يرسم المصورون العرب نساء عاريات، لكنهم لم يتركوا لوجوههن ملامح فردانية كما فعل على سبيل المثال فتحي محمد في لوحاته المحفوظة في متحف حلب، وبول غيراغوسيان في مجموعته بالأبيض والأسود.

عندما بدأت بوادر الوعي السياسي لمشاكل الواقع، تحولت عين الفنان العربي من وجوه النساء الجميلات إلى المقهورين من أبناء الشعب كما فعل لؤي كيالي في لوحاته التي تمثل ماسحي الأحذية وصانعي الشباك، ومحمود جلال في صانعة أطباق القش (1953)، وأدهم اسماعيل في الحمّال (1951) وعمر حمدي المعروف بمالفا في سلسلة بورتريه الراعي (1976،1981). تأثر هؤلاء الفنانون بالواقعية لكنهم نحوا أيضاً نحو مزيد من التعبيرية مع مرور الوقت مما جعل البورتريه في أعمالهم تبتعد عن مفهوم الجمال التقليدي كما في وجوه مروان قصاب باشي وعادل سيوي وفي بورتريهات سعد يكن.

البورتريه المعاصرة وإشكاليات الوجود.

قد يبدو للوهلة الأولى أن أكثر الأجناس تأثراً بعزوف الفن عن المحاكاة والتوجه إلى التجريد هو البورتريه. ومع ذلك فقد تابع أغلب الفنانين المعاصرين رسم البورتريه ليجعلوا منها حجة لمعالجة مسائل جمالية هامة مثل الصورة وانعكاسها وحدودها التأطيرية، وليجسدوا مفاهيم مجردة وجودية مثل الزمن بمعناه السردي وبمعناه الفيزيائي. وهنا يبدو فرنسيس بيكون حالة نموذجية تستحق التوقف عندها. ففي سلسلة البورتريهات التي رسمها مراراً وتكراراً لنفس الأشخاص (لوسيان فرويد، جورج ديير، إيزابيل راوثورن، هنرييتا موراييس، والفنان نفسه)، استطاع بيكون أن يرصد تحولات الشكل الفيزيائي والوجود البشري ضمن الزمن: الزمن الذي يمر مع العمر حين يرسم الموديل في سنين مختلفة من حياته، والزمن الذي يبدو ملتبساً في متاهة الوجود والعدم حين يصور الموديل في انعكاس المرايا، والزمن الذي يجبره الفنان أن يتوقف حين يؤطر الشخصيات داخل أقفاص أو داخل عدسة متخيلة تعزل الصورة في مقاطع وتلغى الاستمرارية السردية وتجبر المتفرج أن يعيد النظر بزمنه الفيزيائي والبسيكولوجي تماماً. وهكذا كانت البورتريه المعاصرة لدى بيكون ولدى غيره أداة لطرح علاقة مقلقة وملتبسة مع العالم ومع المجتمع في عالم متبدل وعنيف يأخذ اليومي فيه أبعاداً درامية.

❖ ❖ ❖

هوامش:

1- يُقال أن مار لوقا قد رسم ثلاث إيقونات لمريم في حياتها صوّر فيها ملامحها الأصلية ونالت موافقتها، فصارت بذلك تحمل قوتها الروحانية وتنقلها إلى كل الصور التي لها نفس الملامح.. أما بالنسبة لصورة المسيح فيروي المؤرخ الأرمني لوروبين (القرن الأول ميلادي) أن حنّان قد رسم بورتريه المسيح شخصياً، في حين أن الكنيسة الأرثوذوكسية تقول بأن المسيح بعد أن رأى جهود حنّان غير مجدية طبع وجهه على قطعة قماش وجعل حنّان يحملها إلى أبغار المريض بالجذام. وقد وضعت الإيقونة العجائبية فوق أبواب أديسة لكي تُكرّم وظلت مرئية من الجميع لمدة قرنين فكانت نموذجاً لكل المصورين.

2- تمت مراجعة هذه المعلومات حول الإيقونة مع الأستاذ الياس زيات فله الشكر.

3- قانون المجابهة حسب ما يفسره أرنولد هاوزر في كتاب الفن والمجتمع عبر التاريخ هو القانون الذي يتحكم في تصوير الشكل الإنساني والذي اكتشفه يوليوس لانغ Julius lange وأدولف إرمان Adolphe Erman والذي يتحتم بمقتضاه أن يكون الصدر بأكمله متجهاً إلى المشاهد في أي وضع يصور منه الجسم بحيث يكون الجزء الأعلى من الجسم قابلا للانقسام إلى نصفين متساويين عن طريق خط رأسي وهمي. ومن الواضح أن هذه النظرة المحورية التي تتيح مشاهدة أكبر جزء ممكن من الجسم تحاول أن تقدم أوضح الانطباعات الممكنة وأقلها تعقيداً، لكي تحول دون أي سوء فهم لعناصر الصورة. هناك من يبرر تطبيق قانون المجابهة بالافتقار إلى البراعة الفنية، لكن عودة هذا الأسلوب للظهور في فترات كان الفن فيها متطوراً كفاية يدحض هذه الفرضية.

4- مايكل فريد، موقع المتفرج، كتاب غير مترجم إلى العربية.

FRIED Michael, La Place du spectateur, esthétique et origine de la peinture moderne, NRF essais, Gallimard,1990 pour la traduction française.

طرائق تدريس الفن التشكيلي ومناهجه عندنا: الإشكالية.

د. الياس الزيّات*

القسم الأول:

مقدمه:

هذا البحث هو محاولة استقراء طرائق التدريس ومناهجه المعمول بها في مدارس وكليات الفنون في سوريا وفي المحيط العربي، ونقصد بالطرائق كلاً من الاتباعية التقليدية ومن محاولات التحديث فيها وفي مناهجها، ثم نتحول لاستقراء بعض أوابد فنون الشكل والتصوير والفنون التطبيقية من حضارات التاريخ القديم والوسيط في بلاد الشام في محاولة التعرّف على دلالاتها في الابتكار والتعبير، ثم نتساءل عن الفائدة من دراسة هذا الموروث من



من فسيفساء الجامع الأموي بدمشق، 715م.

موروث فنون الشكل في بلاد الشام:

قالب التجديد.

تأملات في بعض ما كتبه كاندينسكي وماتيس:

المعاصرة.

فنون الشكل وخصوصيته التشكيلية في اقتراح خطة تحديث لتلك الطرائق ومناهج التدريس المرافقة لها.

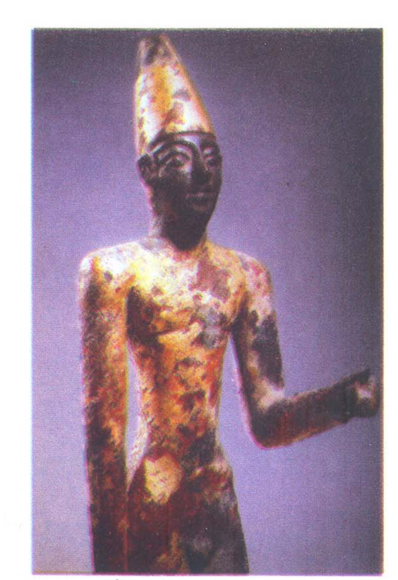
في منظور التجريب الميداني لاقتراحنا هذا، الذي يأخذ موروث فنون بلاد الشام نموذجاً، نتوسّل تبنيه من أحد معاهد الفن العربية إذا لم يكن كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، علّ في ذلك بادرةً بمثابة تحريض للفكر التربوي العربي لخلق مناخ نقدي واعٍ للوسائل المتبعة في المجال، وذلك على ضوء قناعتنا بأمرين اثنين:

الأول هو أن دلالات الابتكار والتعبير الخاصة بفنون بلاد الشام والتي تميزت بأنها تأتي من رؤية الفنان الذاتية للشكل المعبَّر عنه مما اقتضى التحوير في الأداء، هذا التحوير الإرادي العفوي (وهما وجهان لقالب واحد في الفن) وإن كان قد تبدّل تبعاً للحوار الجدلي مع فنون الشرق القديم في المنطقة العربية في حقب التاريخ الأولى ما قبلها وما بعدها من أواخر العصور القديمة ثم العصر الوسيط العربي والفارسي والبيزنطي، إلا أن تلك الرؤية لم تتبدل من حيث كونها ذاتية فاعلة في صورة الشكل المرئي بعيداً عن الاعتناء بتحقيق الشبه المادي لصورة هذا الشكل المرئي. ويقارب ما ذكرناه الملمح الخاص بفنوننا القديمة ودلالاته التعبيرية التوجّه الذي دعا إليه كاندينسكي (1866 - 1944) وشرحه في كتابه من الروحاني في الفن وقصد به



لوحة من فن ماري، الألف الثاني – الثالث ق.م، المتحف البريطاني.

❖ فنان تشكيلي سوري، وباحث في فن الأيقونة.



منحوتة من الفن الفينيقي، الألف الثالث ق.م، متحف بيروت.



منحوتة من اليمن، القرن الثاني ميلادي،متحف اللوفر.

منحوتة (العزة) من البتراء، متحف عمان.

العودة إلى الذات واكتشاف الفنان الرؤية البكر في نظرته إلى صورة الشيء.

وأما الأمر الثاني فهو أن العمارة في فنون الشرق القديم وفي التراث العربي والإسلامي كانت تستقطب الفنون الأخرى من نحت وتصوير وفنون تطبيقية، أي أن فنون الشكل كانت مُعدّة للاستعمال اليومي في القصر وفي المعبد وفي المسكن الشعبي، ونتيجة لذلك ما عاد هناك حداً فاصلاً بين فني النحت والتصوير الجداريين وفنون الأثاث وغيره من الفنون المتداولة التي نسميها اليوم تطبيقية. وهنا نجد مقاربة أخرى للفكرة التي أتينا على ذكرها وهو الطرح الذي روّج له منظرو حركة الباوهاوس(1933 - 1919 Bauhaus) في علاقة العمارة بالفنون الأخرى وفي التماهي بين الفن الجميل والفن التطبيقي.

وهنا نضيف إلى الأمرين التقنيين السابقين أمراً فكرياً خلاّقاً وهو أن فناننا القديم لم يتخلَّ عن رؤيته الخاصة، والتي عرّفناها فيما سبق، إبّان التمازج الحضاري الذي حصل في الغرب والشرق في الفترتين الهلنستية والرومانية، فكان ذلك الفنان محاوراً في إنتاجه التشكيلي إلى حد المشاركة الفاعلة في الحضارة الشاملة آنذاك للعالمين الغربي والشرقي.

وجدير أن نذكر هنا أمثلة على الفكرة السابقة:

أبولودور الدمشقي المعمار الذي عاش في القرن الأول الميلادي ونفّذ في روما مبان عدة منها العمود- النصب للامبراطور تراجان، العمود الذي تلفّه مجموعة من المشاهد الحيّة المنفذة بالنحت البارز والتي أمكن منها معرفة بعض أنواع آلات الحرب المستخدمة آنذاك (توجد نسخ جصّية عن بعض تلك المشاهد معروضة في أروقة قصر الحير في متحف دمشق).

فسيفساء أنطاكية وشهبا ومأدبا في بلاد الشام من الفترة الرومانية.

منحوتات تدمر في سوريا والحَضَر في العراق من الفترة الرومانية.

ما نعرف عن طرائق تدريس الفن التشكيلي ومناهجه.

الاشكالية:

تدور محاور مقررات الفن التشكيلي (العملية والنظرية) المعمول بها عموماً في مدارس وكليات الفنون في البلاد العربية، حول التعليم بالطرق التقليدية (أو ما اصطلح على تسميته: الطرائق الاتّباعية، الأكاديمية، الكلاسيكية). تلك الطرائق التي وضعها الأساتذة

المعلّمون رواد الفن الحديث العرب أو من شاركهم في وضعها من خبراء أجانب. ولقد وُضعت تلك الطرائق التقليدية أسوة بطرائق التدريس في البلاد الغربية التي تلقى أولئك الرواد علمهم فيها منذ عشرينات القرن الماضي وحتى ستيناته.

إنني أعتمد في رأيي هذا على ما كنت لمسته كطالب في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة (1960-1961)، وعلى حال كلية الفنون في دمشق وقد شاركت بوضع مناهجها منذ التأسيس (في ستينات القرن الماضي)، كما عرفت طرائق التدريس في أكاديميتي صوفيا وبودابست حيث خَبِرت الدراسة في كل واحدة منهما لفترة فاعلة (صوفيا 956-960، بودابست 973-974).

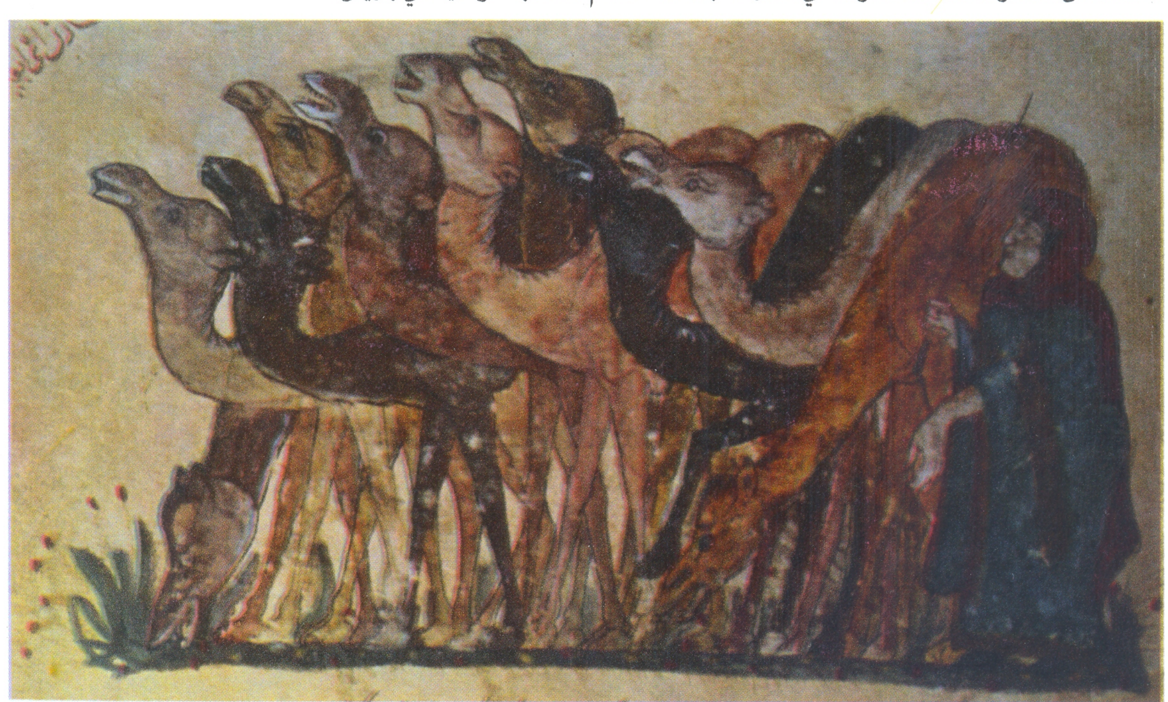
وأستطيع مقاربة التجربتين السورية والمصرية بتجارب البلاد العربية التي أنشأت مدارس فنون كالعراق ولبنان والأردن بسبب معرفتي بفنانين من تلك البلاد قابلتهم أثناء المعارض الفنية العربية والندوات التي أقيمت هنا وثمَّة.

ومن المعلوم أن الطريقة التقليدية المتبعة في مدارس وكليات الفنون في البلاد المذكورة مؤسسة على المفاهيم التشكيلية الأوروبية السائدة منذ عصر النهضة الأوروبي في القرن الخامس عشر، وهي مفاهيم بُنيت على رؤية بحثية في فنون اليونان والرومان القديمة المتمسكة بالنسب الفضلى لجسم الانسان قياساً حسب بوليكليت النحات الإغريقي في القرن الخامس ق.م. ثم دافيد (1825 - 1748 L.David) وهودون (1828-1741 J.A.Houdon) الفرنسيان وقد أصبحت تلك القوانين مُلزِمة بصرياً لكل طالب علمٍ في حقلي فن النحت وفن التصوير.

قلت قوانين ملزمة بصرياً وأقصد أن الاستاذ يوجّه تلميذ الرسم والنحت منذ الدروس الأولى إلى الالتزام بتلك القوانين عند دراسته للنموذج الحي حتى إن اختيار النموذج يتم إذا تطابقت نسب جسمه مع القانون أو تقاربت منه.

هذه الطريقة التقليدية تعتمد

صفحة من مخطوط المقامات للواسطي، مدرسة بغداد، 1237م، المكتبة الوطنية في باريس.





من فسيفساء قبة الصخرة في القدس، 691م.

دراسة الشكل الظاهر في رؤية تباشرها العين بمنطق جمالي مثالي لأبطال الإغريق يأتي من اللياقة البدنية لأولئك الأبطال.

وينتج عن طرائق التدريس التي تحدثنا عنها مفهومان:

أولاً:

إن الإبداع يكون في القدرة على التجسيم أي إظهار الكتلة بأبعادها الثلاثة بوساطة قوانين الظل والنور والمنظور الهوائي. واختلاق التجسيم استدعى الفراغ الوهمي الذاهب من عين الناظر إلى ما لا نهاية.

ثانياً:

يعتمد بناء اللوحة التي تعالج موضوعاً مركباً (أو ما نسميه بالتأليف أو التكوين) على التجسيم والمنظور الهوائي أساساً.

محاولات التجديد في طرائق التدريس

المجددون في أوساط الفن التشكيلي العربي هم الفنانون الذين تابعوا الحركات الفنية الحديثة والمعاصرة في الغرب فاستهوتهم مجاراتها. ويُقسم المجددون العرب إلى ثلاث فئات.

- الفنانون الشباب الذين أوفدوا للدراسة في الغرب في خمسينات القرن العشرين ثم عادوا للتدريس في معاهد الفن كلٌّ في بلده.

- طلاب المعاهد العربية وخريجوها الذين يتطلعون إلى عمل فني جديد معاصر متأثرين بالأساتذة الطليعيين في معاهدهم. والمراجع هنا هي الكتب الأجنبية المطبوعة بالألوان.

- الفنانون العرب الذين يعيشون في الغرب وينتجون في إطار المعاصرة.

أما حركة التجديد في الفن العربي فقد سارت في اتجاهين:

مجاراة الحركات الغربية بانبهار أحياناً ربما تنقصه المعرفة العلمية التي تأتي من قراءة الطروحات النظرية في الكتب الفنية والدوريات المتخصصة في النقد الجاد.

محاولة الاستفادة من التراث بنظرة معاصرة، وتغلب الحروفية

العربية في الأعمال المُنتجة أو إشراك مفردات وعناصر تراثية في بناء العمل.

وأرى أن كلاً من الاتجاهين تلقائي فردي يؤدي إلى مفاجآت مُبهرة أحياناً وأخرى عشوائية.

ويهمنا هنا أ ن ندرس مدى تسرّب التجديد إلى طرائق التدريس في المعاهد العربية وآلية هذا التسرّب. وفي تحليلي للمسالة أقول:

إن محاولة التجديد في المعاهد العربية هي عملية رد فعل على تساؤلات طلاب تلك المعاهد، وهنا يواجه الطلاب مجموعتين من الردود:

- رد المدرسين التقليديين وهو أن لا تجديد قبل الاستزادة من الدراسة الأكاديمية (التقليدية) والنضوج في أحضانها.

- رد المدرسين اللاتقليديين وهو إحالة الطالب إلى اتجاه أو أكثر من الإتجاهات الحديثة مما بعد الانطباعية. وإذا تجرأ الطالب على الخوض في اتجاه معاصر فعليه أن يتحمل مفاهيم لجنة الحكم على أعماله، ولا تزال مفاهيم التحكيم التقليدي هي المسيطرة في غالبية الأحوال.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن تجديد مناهج التدريس في كثير من أكاديميات الغرب ومعاهده قد حصل بتدخل إرادي لرواد الحداثة والمعاصرة الذين أنيط بهم مهمات تدريسية في تلك المعاهد أو لأساتذة تقليديين منفتحين على الفكر المعاصر استطاعوا توجيه تساؤلات البعض من طلبتهم توجيهاً علمياً يتلاءم وإمكانات هؤلاء الطلاب. وهناك ظاهرة المعاهد الغربية التقدمية التي قامت على أكتاف أصحاب الرؤى والبصائر المستقبلية فغيّرت معتقداتهم الفنية والبُنى التقليدية بما انعكس على الفكر والتذوّق واحتياجات الانسان المعاصر المعاشية، ومثالنا على ذلك حكاية الباوهاوس وجماعته.

وكراصد لحركات التجديد في الغرب أرى أنها طالت نقطتين: الرؤية والمفهوم. فالانطباعية وكل مابعدها جددت الرؤية والبنائية وكل ما بعدها جددت في المفهوم.

نصل بعد هذا التمهيد إلى المساءلة عن تحديث مناهج التدريس في المعاهد العربية وعن مرجعيات التحديث.

تخطر لي هنا الأسئلة التالية:

هل المقولة: إن الدراسة الأكاديمية (التقليدية) ضرورة أساسية للطالب العربي، علماً بأنها مفهوم أوروبي تكرّس في القرن الثامن عشر - التاسع عشر، وأن كثيراً من المعاهد الغربية الطليعية قد حادت عن الالتزام بالطريقة الأكاديمية.

ما هو البديل عن الدراسة الأكاديمية (التقليدية) أو الرديف لها؟

منحوتة من دورا أوروبس (صالحية الفرات)، القرن الثاني ميلادي، متحف دمشق.



البنائيون... الباوهاوس..؟

هل توجد مرجعيات في تراثنا العربي تفيد في وضع أسس منهجية لطالبي المعرفة في الفن والعمارة؟

سأحاول في الفقرة التالية أن أجيب على السؤال الثالث وأترك السؤالين الأول والثاني للمناقشة (الميدانية إن أمكن؟)

أقول إن في تراثنا العربي أمثلة من فنون الشكل إذا ما درسناها وحددنا مواصفاتها البنائية ودلالاتها التعبيرية، فإن ذلك يكون أساساً لنهج نعتمده في توعية طالب الفن عندنا على طريقة في الأداء تخص انتماءه الجغرافي - الحضاري ويستطيع من خلاله تكوين منظوره الخاص لرؤية الواقع المحيط؛ فنأخذ مثالاً من فنون بلاد الشام وهو منحوتة من الفن التدمري تمثل فتاةً واقفة تحمل بيمناها غصناً وبيسراها طائراً، ونلاحظ ما يلي:

1- القطعة عبارة عن نحت حجري شديد البروز عن خلفية مسطحة.

2- نسبة الرأس إلى الجسم واحد إلى خمسة (5/1) ، ومنتصف الجسم يقع عند العانة على الخط المنصف الطولاني على امتداد الأنف وينتهي داخل المثلث الذي ترسمه القدمين على الأرض كقاعدة ارتكاز . أن طول الرأس يساوي طول عظم العضد كما يساوي طول عظم الساعد. وطول الرأس يساوي ثلثي عرض الكتفين وهو أقل من عرض الحوض بنصف عرض راحة اليد تقريباً. والرأس يقسم طولياً إلى أربعة

منحوتة من الفن التدمري، القرن الثاني ميلادي، متحف تدمر.

هل هو ما نظّر له المحدثون: التكعيبيون، المستقبليون، الدادائيون،

أجزاء الشعر 7/1 والجبهة 4/1 والأنف 6/1 والفكان7/1 ، والمسافة بين العينين أصغر بقليل من عين واحدة والأذن بطول الأنف، ثم أن كتابة النص المرافق للموضوع على الخلفية للتعريف هي طريقة متبعة في فنون الشرق.

ونعتبر طريقة القياس هذه سبيلاً للمعرفة، ودون أن يكون ذلك قانوناً مُلزماً للدارس إنما يستطيع هذا الدارس تطبيقها على منحوتات أخرى أكثر تعقيداً أو على نماذج حية فيكتشف النسب الخاصة في بناء كل شكل يتعرض لدراسته، ناهيك عن تأمل التعبير الذي تؤديه تفاصيل الوجه وبخاصة العينان والفم ثم وقفة الجسم ثم الخط الذي يرسم محيط الجسم وكيف تتماشى تجاعيد الثياب مع تفاصيل الجسم وعقدا الحُلي مع الرقبة، وكيف عالج الفنان الطائر والغصن كرمزين لاستمرار الحياة، وهكذا...

وإذا ما تساءلنا عن الفائدة من هذه الطريقة الدرسية بشكلها المقترح أعلاه أقول:

هي دراسة ميدانية واقعية تختص بالنموذج وقد لا تنسحب نتائجها على غيره.

الوضع الجبهي أو المواجه للمنحوتة وانبثاقها من سطح مستوي يبعد الناظر عن التجسيم الفراغي والمنظور الهوائي، فالنحت هنا هو 'رسمٌ مجسَّم' يُرى من منظورين ملموسين جبهي بالدرجة الأولى وجانبي ثانياً.

تسمح نتيجة الدراسة المقترحة بالتعرف على طريقة في التفكير التشكيلي تنتمي إلى مفهوم شرقي ومحلي بآن.

إن النقاط الثلاث التي أوردناها كنتائج للدراسة تندرج في بحث التجديد والتحديث؛ فالنموذج المقترح هنا مختلف عن 'النماذج الكلاسيكية' التي اعتادت معاهد الفن التقليدية اقتراحها 'كنماذج مثالية للدراسة، زد أن تحريض الطالب على الاكتشاف ينمّي لديه حس 'الابتكار التشكيلي' الذي هو من أسس الاتجاهات المعاصرة في الفن، كما ينظّم عنده شهوة العفوية وشطط الفوضى. فقد تكون الموهبة كافيةً في لحظة لمعان الفكرة في ذهن الفنان ولكن تحويل الفكرة إلى صيغة تراها العين يحتاج إلى خبرة وتدريب يوصل بين الذاتي والموضوعي. فالمثال المقترح ومحاولتنا بيان طريقة لرؤيته، ما ذلك إلا أداة لضبط لغة التشكيل وهذه الأداة تقارب معرفة تصريف اللغة أو معرفة علاقات التنويط الموسيقي السليم. ورغم قناعتنا بأن فنون الشكل تُلمس بالحدس وأن دقة القياس المادي فيها تنمّط العمل وتجمّد الدم في عروقه، ولكن لا بد من عبور 'الطريق الضيّقة' و'الصراط المستقيم'

القسم الثاني

بينا في القسم الأول من هذا البحث تصورنا لطريقة في الدراسة التشكيلية تنمي في الطاب حسّ الابتكار عن طريق الاكتشاف الميداني 'الواقعي' لعناصر التشكيل في نماذج من فنوننا القديمة، وقصدنا من ذلك تخطي ا لطروحات التقليدية 'المثالية' أولاً وثانياً الخروج من فوضى التجريب العبثي الذي أخذ طريقه إلى كثير من الطروحات التشكيلية في الحركة الفنية في سورية وهو يداعب تطلعات بعض من طلاب الفنون التشكيلية ومنهم من هو مؤهل فعلاً لمغامرة الابتكار والابداع المعاصرين، فتراه يستزيد من الصور الفنية المنشورة في كتب الفن المعاصر فلا يسمح له تأهيله اللغوي لقراءة وجهة نظر المؤلفين النقدية فيها ولا تسعفه مساعٍ من وزارتي التعليم العالي والثقافة للترجمة إلى العربية لأمهات مختارة من تلك الكتب.

وأورد فيما يلي تأملاتي في بعض ما كتبه فنانان معاصران لشرح وجهة نظر كلٍ منهما في رؤيته الفنية، وهما كاندينسكي وماتيس.

فاسيلي كاندينسكي

Wassily Kandinsky

مصوّر روسي ولد في موسكو سنة 1866 وتوفي في باريس سنة 1944، وكان قد استقر فيها سنة 1933 هرباً من النازية في ألمانية حيث أسس مع فرانس مارك مجلة 'الفارس الأزرق' في ميونيخ (1911-1914)، كما كان أستاذاً في مدرسة الباوهاوس في فايمر سنة 1922. ويعتبر كاندينسكي من كبار المنظرين في الفن الحديث وصاحب منهج لتدريس مفاهيم الرسم والتصوير بمفهوم متطوّر.

يقول كاندينسكي في رسالة له

التي ينتجها. الهمُّ المرتبط بالفنان الواحد ليس هماً وحيد الوتيرة واضحَ الأبعاد بل هو همٌّ لحظة القدرة الداعية إلى ممارسة الفن، اللحظة التي تنبض وجداً مع الروح والدم، لحظة الوقفة مع الذات والمرئي أي مع الروحي والملموس، فالملموس هو الشكل والروحي هو محتوى هذا الشكل وهذا المحتوى هو همُّ الفنان. وإذا ما قلنا إن همَّ الفنان ليس وحيد الوتيرة واضح الأبعاد، فوتيرة الهمّ تضطرد بتصاعدٍ مع تلاحم الشكل بالمحتوى وقدرة تعبير الواحد عن الآخر، وأما أبعاد الهمّ فتتمادى حتى أبعاد الفنان نفسه كالموهبة وتراكم الثقافة والتجربة.

يفرّق كاندينسكي في كتابه من الروحي في الفن بين الفنان المبتكر للشكل والفنان الملتزم بصورة الشكل الملموسة. أفهم من ذلك أن الفنان المبتكر يأتيه الشكل من عالمه الذاتي وإذا ما أخذ شكلاً من العالم الملموس يؤوله برؤية ذاتية وهذا يفترض الحرّية

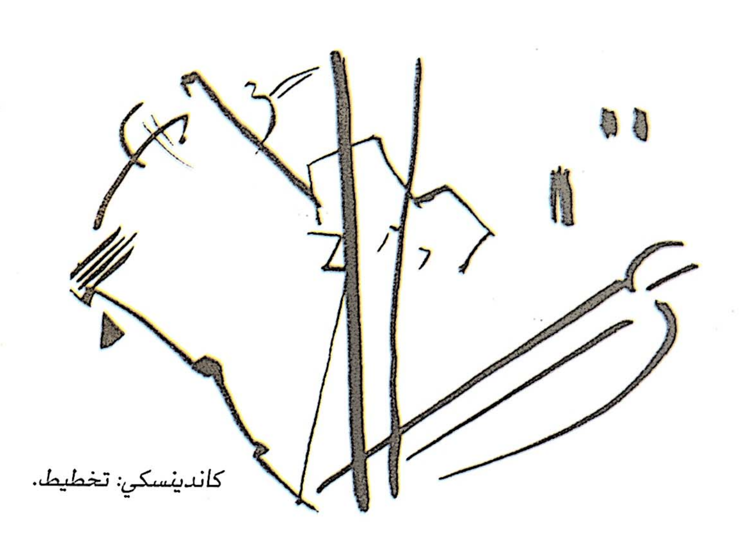


ماتيس، الفنان و السمكة الذهبية.

مؤرخة في 21 تشرين ثاني 1925: أريد أن يرى الناس، بعد، ما هو متوارٍ في أعمالي.

في تأملي لهذه العبارة أقول:

يتحدث القائل عما هو متوارٍ، وهو عنصرٌ أو كمٌّ واحد أي مفرد، ثم يقول في أعمالي بصيغة الجمع. أفهم من هذا أن ما يتوارى في العمل الفني يمثل هماً ينتقل مع صاحبه إلى كل الأعمال



كاندينسكي: تخطيط.

ويتطلبها. وأما الفنان الملتزم بصورة الشكل الملموسة فتصويره لهذا الشكل الملموس لا يخلو من التأويل الذاتي من دون التحرر من قيد الشكل.

الشكل يعكس روح الفنان الفردية وهو يحمل الطابع الشخصي يقول كاندينسكي. وإذا ما تحدث عن الطابع الشخصي يقول إنه لا يمكن النظر إليه كشيء خارج الزمان والمكان فهو يتعلق بالزمن (العصر) والمكان (الناس)

نلاحظ هنا أن كاندينسكي يقصد بالمكان الناس الذي يأهلون هذا المكان فهو بهذا لا يغفل انتماء الفنان إلى ناسه، وإذا ما انعكس هذا الانتماء إلى الناس على الشكل الفني عند الفنان فيسميه كاندينسكي عندئذٍ العنصر القومي.

ويخلص كاندينسكي إلى تحميل الفنان المنتمي إلى زمن وناس معينين مسؤولية الكشف الجديد الذي ينعكس بدوره أسلوباً متميزاً في العمل الفني.

ولكن كاندينسكي لا يترك الأمر عند هذا الحد دون أن يشترط أن يكون الأسلوب المتميّز (الشكل المبتكر) نابعاً من العلاقة بين الذاتي والمرئي (الروحي والملموس) في مطابقة حرّة بينهما، وأما القسر المفتعل فيصفه كاندينسكي بالإسراف المضرّ.

نتعرف من لوحات كاندينسكي وكتاباته وتعاليمه على أسلوبه المتميّز أي طريقته في ابتكار الشكل الذي يضمنه همّه الذاتي ويريدنا أن نراه في أعماله.

وإذا ما حاول كاندينسكي الحديث



كندينسكي: تأليف.

عن حالة ابتكار مفرداته التشكيلية فيقول إنه قد يسارع إلى التأمل في فنون اخرى كالرقص والموسيقى والشعر والمُنشأ الصناعي والمعماري فيختار من كل فن من هذه الفنون نموذجاً أو أكثر فيترجم خصوصيتها إلى إشارات ودلالات تشكيلية وعندما تأتيه لحظة الابداع تراه يستعمل تلقائياً بعضاً من هذه الإشارات للتعبير عن مضمون لحظة الابداع تلك.

هنري ماتيس Henri Matisse:

هو مصور ونحات فرنسي عاش بين سنتي 1869 و 1954. وهو من أعلام الاتجاه الوحشي ومن أبرز مصوري القرن العشرين فلا تخلو متاحف العالم المهمة من أعماله، وله في فرنسة متحفان خاصان بإنتاجه واحد في كاتو Cateau مسقط رأسه والآخر في نيس Nice الذي أمضى فيها جلّ أيامه وتوفي فيها.

من أقوال ماتيس:

إن كل ما أجده من علاقات لونية يجب أن ينتج عنه اتفاق accord ألوان حي وانسجام شبيه بانسجام التأليف الموسيقي.

وأيضاً:

تذكروا أن الصفة الخاصة لمنحنٍ تكون أكثر وضوحاً إذا تضادّت مع المستقيم المرافق له، والعكس صحيح.



ماتيس: تخطيط (طباعة على الحجر) 1936م.

إذا ما رأيتم كل أشكالكم باستدارة فلا تعتم أن تفقد كلّ صفتها. يجب على الخطوط أن تلعب الانسجام harmonie والتضاد contrepoint تماماً كما في الموسيقى.

وأيضاً:

أن ترسم هو أن تقوم بتوضيح فكرة ما. في الرسم دقّة الفكرة، فبواسطة الرسم تعبر عواطف الفنان وروحه دون عناء إلى ضمير المشاهد. إذا خلا العمل الفني من الرسم فهو كالبيت دون هيكل خشبي.

إن نغمة لونية منفردة ما هي إلاّ لوناً عادياً، وأما نغمتان لونيتان فهما يشكلان توافقاً، حياةً، وعليه فليس للون قيمة إلا بتوافقه مع الآخر.

ومن تعاليم ماتيس في مجال تصوير الجسم البشري: هذا الحوض يتداخل مع الفخذين فتشكّل مجتمعة ما يشبه القارورة ذات العروتين. دعوا أشكالكم تتداخل ببعضها وأنتم تقومون ببناء الجسم كما يبني النجار هيكل البيت. يجب أن يكون كل شيء مبنياً ومؤلفاً من أجزاء تشكل وحدة فيما بينها. إن الشجرة مثل جسم الانسان وجسم الانسان مثل الكاتدرائية. إن معارف الفنان وتأملاته للأشياء والخيال الذي يغذي الرؤية كل هذه يجب أن يتضمنها العمل الفني. أغمض عينيك مع الإبقاء على حضور الرؤيا وبعدها اشتغل بحساسيتك الخاصة، وإذا ما تعلق الأمر بالجسم الحي اتخذ من نفسك الوضع الذي هو عليه، فالمكان الذي يُشعرك بالضغط يكون هو مفتاح الحركة.

إن جسم الانسان هو عمارة أشكال تتداخل مع بعضها وتتكاتف كالبناء الذي تلعب أجزاؤه المختلفة دوراً في وحدته، فإذا انتُزع عنصر واحد من مكانه إنهار المجموع.

نشير هنا إلى ما ورد في سيرة حياة ماتيس أنه افتتح مدرسة سنة 1908 في باريس قام بتعليم الرسم والنحت فيها وذلك لمدة لم تتجاوز بضع سنوات. وقد أجرى طيلة حياته الفنية مقابلات تحدث فيها عن أفكاره ورؤاه في الفن مع كتّاب طليعيين وأجاب على رسائل كثيرة. وقد جمعت هذه الكتابات في منشورات مهمة يفيد منها القارىء فهماً أعمق لأعمال الفنان ونهجه في الفن.

❖ ❖ ❖

مراجع للاستزادة:

KANDINSKY: Complete writing On Art- DA CAPO Press , New york 1994
HENRI MATISSE, Ecrits et Propos sur l'Art – HERMAN, Paris 1972
M. DROSTE: Bauhaus (1919 - 1933) -TASCHEN, Germany 1998

فيما يشبه الحوار مع الفنان العراقي:

نوري الراوي...

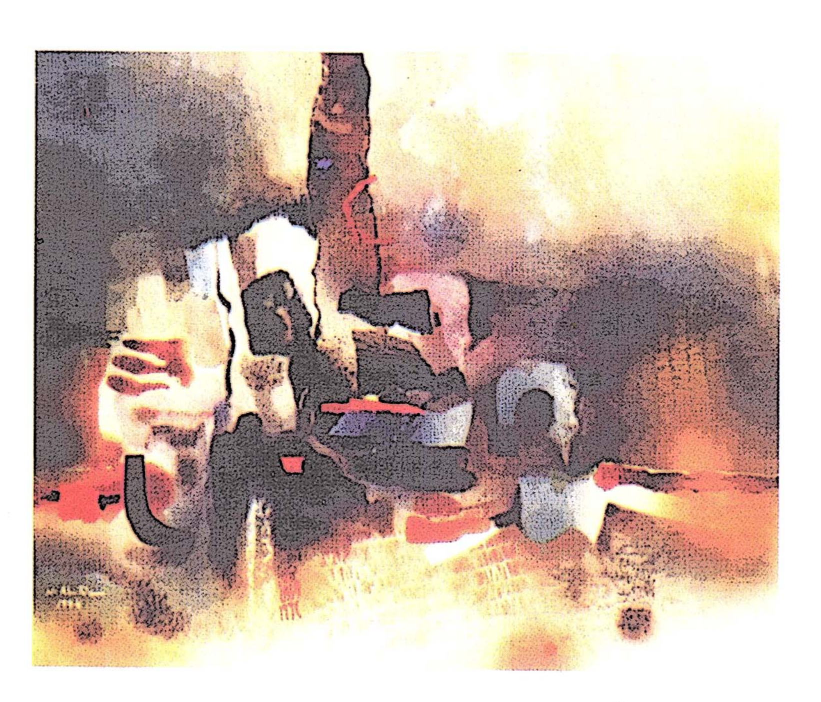
غازي عانا*

من يحلم يمتزج بالهواء.

هو شاعر أم تشكيلي ..؟! هو ناقد، أم عاشق ..؟! لا فرق في تقديم واحدة على ثانية - على الأقلّ بالنسبة له - المهمّ أن يكون عاشقاً ، أو مهيّأً لذلك في أي وقت ، لأنّه ربما من غير تلك الميزة لا يمكن أن يبدع في أي من تلك الحالات الخلّاقة .

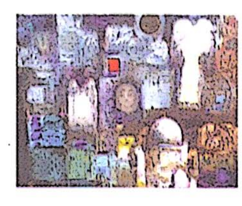
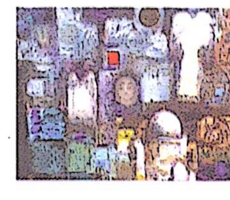
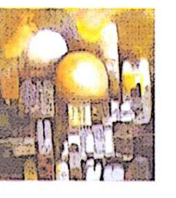
أكثر ما شدّني نبرة صوته، تدهشك ثقافته، صراحته، أفكاره وألوانه التي يغمرك بها من أوّل لحظة لقائه ، وحماسته في الدّفاع عن مجمل القضايا التي يؤمن بها، وبخاصة رأيه حول الأصالة كضرورة حتمية في الفن التشكيلي العربي ، وعديد من المسائل لا يساوم فيها ولا يناقش كونها مسلّمات بالنسبة له، ولها قدسيتها.

بعد أكثر من جلسة ، يصبح مجرّد التفكير في الكتابة عن فنان كبير مثل (نوري الرّاوي) تشبه المغامرة، لصعوبة الإلمام في مفاصل تجربة إبداعية بدأت تتشكّل معالمها قبل أكثر من خمسين عاماً، وهو العضو المؤسّس لجمعية التشكيليين العراقيين 1956 ، ومعدّاً ومقدّماً لعديد من البرامج التلفزيونية



نحات وصحفي






الفن غزل بالوجود . واتحاد بجوهره . وليس تفسيرا لظواهره .

المتخصّصة في الفن التشكيلي منذ عام1957، ورئيساً لرابطة النقّاد التشكيليين في العراق 1998.

مولع بالشعر مثلما هو مسكون بالعشق ، أو مفتون باللون إلى درجة تماهي الشكل في لوحته، فتذوب التفاصيل في ضبابية حلمية، فتصوغ بشوق المحب فضاء المشهد المحتفي بروحانيات الزمن المعتّق من جماليات الشرق المتّشحة بأحزان العراق في أفراحه.

هذا بعض من فلسفة اللّون عند الفنان 'الرّاوي' ، المتصوّف في فكره إلى حدّ العشق لملامسة الحقيقة، تلك التي يصفها 'السكندري الصوفيّ' بأنّها (صدى ما يسمع ويدرك) ..

ومن هذه الزاوية الضيقة، يرنو الفنان إلى الكون الواسع، يمعّن النظر والتأمّل في عمقه المترامي، عساه يطرب للمغنى المتضمّن في المعنى، إلى صدى الصوت المرتدّ من على جدار الزمن، إنّه أثر الأشياء الجميلة، أطلال الأمكنة الحميمة ، بعض مشاهد اللوحات، أو هي جزء من تلك الحقيقة التي ما زال يبحث عنها 'الرّاوي' في خبايا الذاكرة الجمعية للمدينة، أو القرية النائية، المرمية هناك على الفرات الأعلى، حيث تعكس القباب فيها ضوء القمر، في ليلة يطول فيها انتظار الصباح، هناك في (الرّاوه) ولد الفنان العراقي نوري الرّاوي قبل ثمانين عاماً.

مازال 'الراوي' الى اليوم يعشق القباب، كعشقه لصبيّة فاتنة لاتستأذنه الدخول إلى حياته، مثلها القبّة، التي تراها منثورة في لوحاته كالأقمار، وهو دائم الإستشهاد بقول معلّمه وحبيبه بن عربي : (ما القبّة إلاّ وصف اللاّ متناهي) ، وهو لا يخفي تأثّره بقول معبّر حفظه لأهمّ معماريي القرن العشرين الفنان الأمريكي 'فرانك لويد رايت' : (لكلّ أمّة عبقرية، وعبقرية الشرق هي القبّة). من محاضرة ألقاها بجمعية المهندسين العراقيين 1956.

نوري الرّاوي .. أحد أبرز الأسماء الحاضرة في الحركة التشكيلية العربية اليوم ، والمدافع بحماس . من خلال كتبه ومناظراته ولقاءاته العديدة . لردم الهوّة الفاصلة بين ذلك الأثر الفني الكلاّسي العظيم الخالد (عصر النهضة) ، وفنّ اللاّ فنّ، الذي مازال يطفو على الساحة الثقافية والبينالات والمعارض الدولية في العواصم العربية منذ فترة، بعد أن انتهت فورته في

الغرب قبل سنوات، وهو أيضاً مازال يسعى بكلّ الوسائل الممكنة، لإعادة التوازن الى تلك المساحة الضيّقة والحرجة التي يقف عليها عديد من المهتمّين مثله بتعميق البحث في جذور الأصالة، والثقافة الجمالية البصرية العربية، والتأسّيس لأرضية صلبة يشتغلون عليها لإدراك حالة ' التفرّد ' أزاء هويّات فنية وطنية وعربية تجاورها، وأخرى أجنبية بعيدة عنها.

وللفائدة، لابد من عرض سريع يكثّف فيه الفنان ' الرّاوي ' تأمّلاته في الفن العراقي الحديث، عنوان أحد كتبه: ((شيئ من مذاق الذكريات، هو ما تحمله هذه الصفحات التي تناولت بالإضاءات الشفيفة، بواكير حركة تشكيلية وطيدة، قد لا نملك القدرة على إحياء فصولها الملوّنة إلاّ بامتلاك الشجاعة على الحب؛ وهي بهذا المعنى، إنطاق للصوامت من أيّامها، وتفجير للسواكن من ألوانها بكلّ ما تحمله من حرارة مجازية، لم تعد في حضورها الدينامي هذا إلاّ امتداداً للذات العراقية المبدعة منذ فجر السلالات حتّى ارتسام هذه السطور على الورق.

إنها لون من ألوان المكابدة التي يعاينها الفنان العراقي حين يمارس تقطيع الزمن في مجاهدة ذاتية لوضع حضور محتدم مأزوم في مدار الرؤية النقيّة للأشياء، فيما تستحيل تلك الأشياء ألى شلالات ضوء تنساب في يهاء العالم وكأنها تنشد التوازن بين تأزم الدواخل والرغبات المتعجّلة بالفرح.

وهي بعد ذلك، صوتنا الأيروسي الدافئ الذي نتعقّبه اليوم بأفواهنا فيغدو قبلة، وإذا ما زممنا عليه شفاهنا، صار حلماً أو استحال الى فراشة..!..)).

وقبل أن نغوص في غمار الحديث الطويل خلال أكثر من جلسة، (وما اكتمل أخيراً)، أحسّ الفنان نوري الرّاوي بعد ذلك برغبة شديدة في تكثيفه على شكل محاور أو نصّ تشكيلي، والذي تمنى عليّ وقتها، أن أصيغه فيما بعد على شكل أسئلة وأجوبة، وعندما حدّدت له المحاور، بالإضافة لما يريد اقتراحه، ففاجأني بسيل من الأفكار العميقة التي لاتشبه ' الأجوبة ' أكثر من كونها مداخلات لا تزيد التساؤل إلاّ غربة وإبهاماً.

هذه مجّرد إنطباعات وأفكار مصاغة على شكل حوار، أو بعض حوار مع الفنان التشكيلي العراقي نوري الرّاوي... اخترت مفاصل منه، ليس لأفضليتها عن غيرها، ولكن ربّما لراهنيتها، في واقع المشهد التشكيلي العربي، وخصوصية الحالة العراقية فيه.

++ نوري الراوي .. أحد أهم الأسماء المكونة للمشهد التشكيلي العراقي المعاصر :

فنان معروف من جيل الأساتذة في الحركة التشكيلية العربية، كيف تقوّم مسار تجربتك الفنية اليوم، بعد أن قدمها وكتب عنها كثير من النقاد والمهتمين، هل لك أن تحدثنا أنت عن فضاءاتها المشكلة لها . !؟ ..

- لعلنا لا نجانب الحقيقة، إذا قلنا بأن الذات الفنية فضاء كوني هيأته الطبيعة لاستقبال الإشارات، والإيحاءات والرؤى، والأفكار، والأشكال والمنظورات ...إلخ، فرضية يعود اختبارها إلى إمكانية المتلقي على الإستيعاب أولاً، والتمثل أخيراً، فيما تبدأ بعد ذلك مراحل البحث والتجريب وبلورة الأفكار والحلول، بهدف الوصول عبر طريق شاق من المجاهدة والعناء إلى مايمكن أن يوصف أخيراً بـ ((الشخصية الفنية)) التي هي جوهر الوجود المتميز للفنان.

وفي نقطة الضوء هذه ثمة خيط سحري غير منظور. ظلّ موصولاً مابين المنجز الفني والنشأة الأدبية الشعرية الحالمة والتي شكّلت الصورة الأولى للفنان.

في مثل هذا السديم المشحون بالرموز والأحلام والأخيلة والألوان والرؤى يصبح الجزء الغائب من النص الفني في لغة التشكيل، هو المدى الإستعاري المطوّع لحمل هذه الشفافية الأثيرية التي يمتزج فيها اللون والنغمة والخط والشكل لتؤلف معاً مايمكن أن يصوغ عالم الفنان.

من هذا الألق الداخلي الذي لم يطاله الشحوب بعد، رغم تقادم السنين، تكوكبت هالات الزمن الذاهب

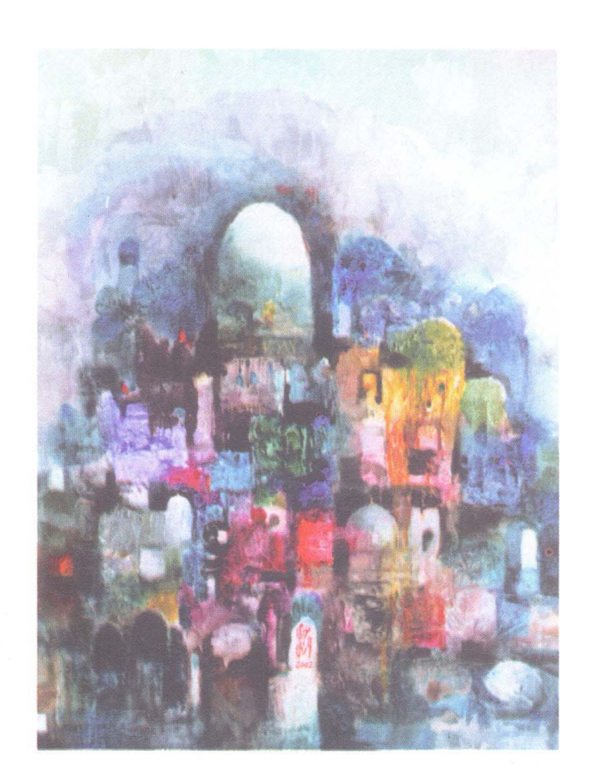
- لتصنع جوهرة الحب التي هي وليمة وعدٍ في عصر تتحطم مراياه أمام الأنظار وتتشظى.

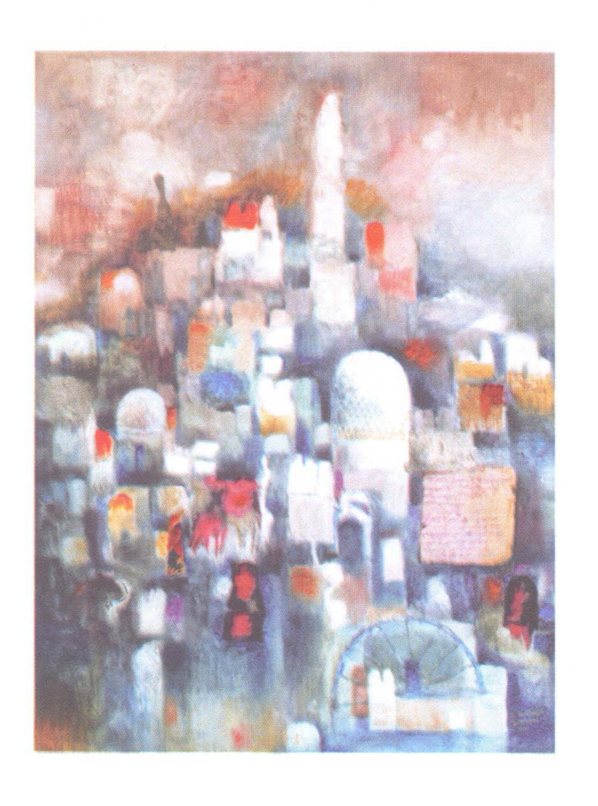
ثمة بعد تأملي موشّح بالشعر ومطلق الموسيقى، هو مايجوب كالطائر المحلق في فضاء أعمالي ..

إنه الملمس المدنّف لريشة الريح، وهو بعد كل هذا إثراء للصمت والتلميح والإيحاء، بما يمكن أن يبدع من المكان خلاصاً ومن الذكريات والحنين ومرمض الحياة، حواراً صامتاً مابين الصورة والمثال.

++ كونك رئيساً لاتحاد الفنانين التشكيليين العراقيين، وأحد المؤسسين له ماذا عن الحركة التشكيلية العراقية وتجاذباتها والعوامل المؤثرة في تكوينها .؟؟ .

- بالرغم من صعوبة إيضاح معالم تلك المحاور، إلا أنني أستطيع وضع الإشارات الدالة لمسيرة تلك الحركة، نظراً لتعرضها إلى عمليات طويلة من التنافذ والحلول التي جرت وتجري منذ بداية القرن الماضي، بسبب التواصل السريع بين الثقافات في العالم ومنها الأساليب الفنية التي استأثرت باهتمام فناني العالم الثالث، وحولت مديات الرؤية الفنية نحو الغرب، وفي ضوء هذه الحقيقة، يجد الباحث الموضوعي عند دراسته لهذا الحصيل الهائل من الأعمال الفنية التي أنجزها الفنانون العراقيون عبر هذا المدى الزمني الطويل، هو بروز الخطاب العراقي روحاً وشكلاً، مما يتيح لنا أن نطلق عليه دون حذر بـ ((الشخصية الفنية العراقية)) التي عززت بالإضافة والكشوف الجديدة عبر تراكم تجريبي ومخاضات بحث متواصل لإدراك حالة التفرد إزاء هويات فنية وطنية





وعربية تجاورها، وأخرى أجنبية بعيدة عنها. مما يتيح لها الإندماج في الحركات الفنية الحديثة في العالم.

لقد مارس الفنان العراقي كافة الأساليب الحديثة، ومرّ بالعديد من المراحل، وبدأ منذ بدايتها المبكرة يبحث عن التمايز بين كل هذه التيارات المتصادمة، وهكذا فقد وجد نفسه مدعواً إلى تعميق هذا التمايز لمصلحة ذوق انتخابي وطني، أو انتقائي، وهو ما قاده إلى تأسيس مضامين بخصائص فكرية وتقنية وشكلانية تتصل بالبحث العميق عن مناهج حديثة في التعبير الفني، فقد انصرف الفنانون الشباب إلى ارتياد حقول ثرية الوعود يستزرعون فيها تقنياتهم المبتدعة، وفضاءات تحلّق فيها أحلامهم النبوئية وهكذا يأتي الخطاب الفني الجديد، هماً ذاتياً، وتياراً بدأت تصبّ فيه معظم التجارب والإتجاهات والإنجازات المستحدثة. غير أن هذا التيار لم يكن بلا حجة أو سند أيديولوجي يحميه من السقوط في مستنقع الحرفية الذميمة، بل كان يفكر بحل فكري من خلال تجريبية طويلة متراكمة الرموز والعناصر والقيم.

++ إذا ماحققت الحركة التشكيلية في العراق، خصوصيتها الفنية، هل لك أن تحدد لنا بعض مقوماتها ؟

... وكيف حققت ذلك، موفقة بين استنادها إلى الموروث والثقافة العربية وبين المعاصرة والحداثة، وهل في ذلك جرأة أم مغامرة؟! .

- في مستثار كل هذه المتغيرات التي تواجهها الآن لابد لنا أن نذكر هموم التأسيس فقد بدأت وكأنها على وعي تام لمرحلتها التاريخية، حيث اندمج الشعبي والإنساني معاً، فشكّلا مايشبه الأساس الموضوعي لأول الإنجازات الفنية التي ظهرت في المحيط المعهدي خلال سني الأربعينات والخمسينات وقد اعتمد الكثير من الفنانين العراقيين هذا النهج الدلالي بالمزج الذكي بين

الموروث الشعبي ورموزه وبين أساليب المدارس الفنية الحديثة مضيفين إليها كل استلهام جميل من مآتي الحضارات الرافدية القديمة.

وهكذا اتضحت خلال السنين معالم مدرسة عراقية في الفن كانت وليدة المدرسة البغدادية في مطلع أو بداية سنيها الأولى، (وهي الينبوع الثرّ لمعظم النزعات والإتجاهات والأساليب التي شكلت النسيج الداخلي لحركة التشكيل العراقي، ويرجع ذلك في اعتقادي إلى غناها التأويلي والتأملي معاً، غير أنها حينما اصطدمت بتناقضاتها الخاصة، كما واجهت تناقضات الحياة الإجتماعية، وزعت إرثها الفكري والعملي بين جميع الفنانين وبقيت رموز التراث وآثار الحضارات هي القوة الباطنية والمعين الذي لاينضب للاستفهام والإستعارة، حيث يكمن الجزء الغامض من تمرحل العمل الفني. وتجري التجربة حتى منتهاها بعد أن تركت المنظور والتشريح والقاعدة الذهبية للجسد البشري في متحف التاريخ .

++ أين أنت اليوم، أو تجربتك ونتاجك الأخير من هذه الحداثة ؟! .

- من يحلم يمتزج بالهواء ، خلاصة تأملية توصلت إليها منذ زمن بعيد، لذا فأنا اختلفت عن سائر الفنانين العراقيين نهجاً





وروحاً وأسلوباً وكضرورة بهذه الحالة الرؤيوية، لدي مايكفي لإضفاء الشعر والموسيقى على أحلامي الذكروية.

وحينما يفرض علي الرسم الموقف الذي يسمح لي بأن أكون مشهوداً، فإن التأمل يقف في الجانب الآخر كشاهد ليس على (ما أرى) بل كواصف لما كنت فيه، قبل أن يولد حافز الفن في الذات.

وهكذا يقوم الفنان بإزالة الظلال عن وجهه للحياة حتى يختفي في الأعماق، ليجعل من ذلك الخط التناغمي لحركة الروح وهي تتجه بتسام إلى الأعلى، ((وحده من يستطيع خلق الملاك، قادر على إبداع النظير ..)) فنحن نعرف بأنه لايصعب على النجوم أن تستمر دون حراك لأنها لا تفسد !

غير أن الفن قادر على أن يوجد الحركة في السكون ضمن هذه الجوقة الكونية حيث يكون الفنان هو القادر الوحيد على التمييز بين الخطأ والصواب، كما لو أنيط به وحده هذا الإمتياز الهائل بإيجاد مكانه ونظامه الخاص بنفسه، لأنه يتموضع بين الأرض والكواكب.

++ وهل تعتبر تجربتك هذه محصلة خبرة استندت إلى موروث تشكيلي غني بدأ مع بداية القرن الماضي ؟ ... أم أنك تعتبرها مستقلة، وحقّقت من جملة عوامل وظروف، ذاتها الفنية المستقلة والمنفصلة ؟؟ .

- من العسير على أي فنان عراقي أن يخرج من فلك التواصل، فنحن جميعاً ثمرة تجارب من علمونا أو من سبقونا، ومع ذلك فنحن نبتعد عاماً بعد عام عن ذلك المركز، ويشكل كلاً منا كوكبه الخاص، وأنا واحد من كل أولئك بمعنى (أن حالة الإنفصال واردة) .. لأننا نتجه نحو فكرة عن الحقيقة، تحمل كل مواصفات الجدة، فهي وليدة تكييف يميل إلى التخلي عن فكرة السبب والنتيجة، وتسير، شأنها في ذلك شأن النظرية العلمية الحديثة التي تشير إلى أن الطاقات الديناميكية الكامنة في كل كينونة بشرية، ليست سوى حركات مادية تطرحها فيزياء الأصوات والأحاسيس .

++ ماذا عن أعمالك بالذات، باتجاه هذه الفلسفة، وتلك الروحانيات ؟ !

- بين حالتين إيمائيتين تخفق ترسيمة العقل أن تكون مثاراً لوهم، أو ظلاً لحلم، مع الرسم ومع الموسيقى الأخفت إيقاعاً، يمكن أن تتمّ الإشارة إلى تطابقات، وترويدات ضمنية لايمكن تفسيرها، ولكن يمكن التواصل مع نظامها الروحي الذي يجذبنا إلى الأعماق، حيث يمر الآلهي باسم الحب في المرئي، ويتسرب المرئي باسم الوجد إلى الآلهي.

وهكذا يصبح الفن غزلاً بالوجود واتحاداً بجوهره وليس تفسير لظواهره.

++ أي فنان يحلم بعد هذه المسيرة الفنية بمحطّاتها، أن يكرم أو أن يتذكره الآخرون ولو معنوياً، ماذا عن الجوائز والشهادات؟!

- لم تدخل الشهادات التقديرية، ولا الأوسمة دائرة اهتمامي الخاص، فأنا أعمل بوجد من وهب وجوده للذات العليا مبرّءاً من نوافل هذه الدنيا، التي تواضع الكبار فيها على تهوين أذاها، بمنح الأطفال حلواها !!

++ أي مرحلة في تجربتك على تنوعها، أقرب إلى روحك ؟. وتعتبرها الأفضل أو الأكثر تعبيراً عن ذاتك الفنية ؟

- في الحقيقة كل الأعمال التي وقّعت عليها، هي بنفس المسافة مني، أو الى روحي ولكن لا أخفيك بأن أروع عملين فنيين توجّت بهما سيرة حياتي الفنية والشخصية هما :

- تأسيس 'متحف الإبداع العراقي'.

تأسيس 'متحف الفنان العراقي الرائد فائق حسن'.

فهما شهادتي اللتين سأرفعهما يوم الدينونة أمام بارئ الدنيا وخالق الأكوان .





رأي للفنان والناقد العراقي عادل كامل في تجربة الفنان نوري الراوي :

« لقد تعرفنا على عدة تجارب متباينة مختلفة في النظر وفي الأداء. فإذا كان ضياء العزاوي يستلهم التاريخ ، ورافع الناصري يتخذ من التجريد أسلوباً له، فإن نوري الراوي، الذي تأثر بجواد سليم فترة من الزمن، وبفائق حسن أيضاً، سيكتشف لنفسه طريقاً خاصاً به. ويبدو ان الراوي لم يتكلف في البحث عن هذا الطريق الخاص، كما حصل عند ضياء مثلا ، أو عند صالح الجميعي، إنما عبر عن مشاعره بوسيلة أقرب الى الشعر منها الى الفلسفة أو الى القصة - كما عند كاظم حيدر - . فقد أعتمد الفنان فكرة إحياء قرى طفولته. قرى الصحراء في راوه. ولا يمكن للمشاهد ان يتجاهل تأثير سنوات العقد السادس، في مناخ هذه القرى المرسومة برهافة ودقة . هذا التأثير الواضح في القرى شبه المهجورة. ففي النادر ان يرسم الفنان بشراً بين أطلال قراه وأزقتها. إنها قرى مهجورة، قريبة الى ديكور المسرح الذي شهد مأساة. ويمكن ان نستنتج عدة ملاحظات لهذا الأسلوب.

مثلاً: ان الفنان استفاد من البيئة الواقعية وحولها الى فن. وان طبيعة الشعر الكامنة في الفنان، قد ساهمت مساهمة عظيمة في خلق مناخ شعري، قريب الى تصورات الطفولة. بيد ان هذه الطفولة، غالباً، ما تكشف عن نظرة حزينة، فهذه القرى المهجورة، الضائعة، والتي توحي بالتاريخ القديم، والأطلال، لا تفتقد المعنى الرمزي. بيد ان نوري الراوي، في الأعمال الأخرى، التي يكرر فيها موضوع المرأة، وتلك الحالة من التأمل، والنظر الى جسد المرأة كقيمة مقدسة. يكشف لنا عن جانب آخر من تجربته. قلت ان موضوع المرأة عنده يكشف عن حالة يأس، وعن شهوة مستحيلة، أو عن رغبة لا سبيل لتحققها. لكن اللوحة، بحساسيتها، ومناخها الذي يكاد يبعث تلك الرائحة الخاصة، الرائحة المرتجفة، تمنحنا رؤية جمالية، ويمكن ان نرى اكتمال هذه الرؤية في أعماله التجريدية والتي يختزل الفنان فيها الكثير من التفاصيل.

ان تجربة نوري الراوي، في التعبير عن رؤيته الذاتية إلى الأشياء، والعلاقات، كشف عن عدة حقائق نفسية واجتماعية. كما انه استطاع ان يعبر عن طبيعة الرسم عنده، بإدخال النظرة الشعرية، ومزجها بمادة الرسم، وتكراره لموضوعات محددة هي القرى، والمرأة، والنظرة التجريدية التي كانت، كما أعتقد، النهاية المنطقية لأسلوبه، وكل ذلك يعبر عن نظرة جمالية، لا تخلو، في الغالب، من محنة أو حزن عميق».

❖ ❖ ❖



الخصائص الجمالية للمنمنمات الإسلامية

2 من 2

د.أسعد عرابي*

المركب، مقامات الحريري 39، 1225-1235م ، لينينغراد.

2- وجوه الابتكار...

علينا من أجل أن نُشخص وجوه التمايز وأصالة الابتكار في فن المنمنمات أن نضع نماذجها الباقية في مختبر مقارن واحد، وبمعزل عن فروق حساسيات المحترفات على مدار الزمان والمكان، وهذه بعض من سماتها الجمالية العامة، التي ميزت شخصيتها في مساحة تاريخ الفن الإنساني.

1 . تنوع الموضوعات:

ابتدأت روح الجدة والابتكار من تجاوز الموضوعات الدينية التي التزمت بها رسوم الأيقونة المسيحية، عابرة إلى أنواع المعارف العلمية والطبية (كالجراحة العينية والتوليد والحجامة والتشريح)، ثم العقاقير والحشائش، العلوم النباتية والبيطرة، والأوفاق والأعداد والفلك والميكانيك وألعاب اللهو والساعات المبرمجة و«الروبوهات» والنواعير وآلات الحيل الهندسية والأسلحة، ثم هناك أنواع الأدب المترجم كما هو حال «كليلة ودمنة»، ترجمها ابن المقفع (متوفي عام 759م)، عن البهلوية، رغم أنها مكتوبة في الأصل بالسنسكريتية من قبل الحكيم الهندي بيدبا (القرن السادس الميلادي)، عرفنا من نسخها المرسومة ما يقارب من العشرة، مثلها مثل مقامات الحريري التي رسم أشهر نسخها المصور البغدادي محمود بن سعيد الواسطي عام 1237م. عرف بسبره العميق للبعد البسكولوجي والدرامي والاجتماعي[1] خاصة في إخراجه لشخصية المغامر أبي زيد السروجي، يكشف هذا ما كان عليه مجتمع بغداد (بمليوني نسمة أكبر حواضر الأرض).

ثم هناك صور العجائب، مثل رسوم «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات» كتبه القزويني في القرن الثالث عشر للميلاد، متعدد النسخ، ثم هناك كتب السير والتواريخ والملاحم الشعرية مثال «كتاب الملوك» للفردوسي، ثم «جامع التواريخ» لرشيد الدين أو «بستان» لسعدي الشيرازي أو «خماسية» نظامي، أو سير الصحابة والأئمة خاصة الإمام علي. ناهيك عن رسوم مخطوطات المدن والحواضر والمواقع والمعسكرات التي ازدهرت في المخطوطات العثمانية.

قد تكون أرقى موضوعات المنمنمات هي التي تلتحم بالمعاني العرفانية أو التصوفية من مثال مشاهد الحج والمعراج والإسراء أو سيرة جلال الدين الرومي ورقص المولوية، أو «المثنوي» أو «منطق الطير» بما تحمله من مجاهدات وسياحة رمزية وجدية.

إذا لم يكن فن المنمنمات مرآة تتطابق مع بركات الجدل الفقهي حول الصورة والتصوير فهو أقرب إلى حقيقة النشاط الرهيف الذي ينتسب إلى المساحات الشطحية والعرفانية والروحانية. تعرض بعضها للموضوعات القرآنية مثل أهل الكهف أو يوسف وزليخة وقصص الأنبياء. أو قصص المتصوفة مثل «مجالس العشاق» عام 1522م لمجد الدين البغدادي (محترفات السلطان حسين ميرزا)، أو «سبحة الأبرار» لنور الدين جامي المنجزة عام 1562م والمحفوظة في

❖ فنان تشكيلي وباحث في الفن العربي.



جزيرة الشرق، مقامات الحريري 39، 1237 م ، بغداد، الواسطي، المكتبة الوطنية في باريس.

دار الكتب المصرية، ثم هناك «سيرة النبي» لأحمد بن مصطفى والمنجزة عام 1594م في عهد مراد الثالث (متحف طوب قابو. اسطنبول).

يرى المؤرخ بشر فارس بأن التصوير العربي أسبق من الفارسي في تصوير الرسول، ميلاً إلى إحدى رسوم «كتاب الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني 1215م (والمحفوظ في دار الكتب المصرية).

تخصص بعض المصورين في رسم حلقات الذكر والأولياء والنساك والمنشدين والزهاد والدراويش وسير المتصوفة.

عرفنا من هؤلاء المصور عباس المختص بالدراويش

والمتأثر بالتصوير الصيني. لعل أشهر تمثيل لملحمة «منطق الطير» هي التي أنجزها بهزاد عام 1483م. (محفوظة في متحف المتروبوليتان نيويورك). وأشهرها المخطوطات الفارسية هي معراج نامه ـ هيرات 1436م.

2. خصائص الفراغ التنزيهي (إطلاق الزمان ونسبية المكان):

لا يحدد رسام المنمنمات في المشهد زماناً بعينه بل مطلقه، لذا يتدخل الليل بالنهار والشتاء بالصيف وببقية الفصول، فهو لا يقبض (مثل الإنطباعية) هوية المنظر وتعيينه وتوثيقه في خصوصية ساعة الزمان وألوان لحظاته الضوئية «الهاربة». وإنما يتحرى تعدديته «الأبدية».

وكذلك مطلقيته المكانية، يجمع الداخل بالخارج وكأننا بصدد فراغ فلكي شمولي. ثم إن تقسيم الفراغ إلى سلسلة من المشاهد المتزامنة يكسر حدود الزمان والمكان الواحد بعينه. يرجع ذلك إلى تنزيه المشهد الممثل من مواصفات الواقع والتشبيه، وتحوله إلى «طوبوغرافية» حلمية هذيانية شطحية «سوريالية» أو بالأحرى معراجية.

نعثر في العديد من صفحات هذه الرسوم على العناصر الدلالية، وقد تحولت إلى مطلق المكان ورمزيته الشمولية ففي رسوم المقامة التاسعة والثلاثين للحريري نسخة المعهد الشرقي للعلوم في لينينغراد والمنجزة ما بين عامي 1225 ـ 1235 م في بغداد، وحيث يلح أبو زيد على قبوله في المركب نجد أن رسم بحر المركب قد تحول إلى إشارة كونية، توحي طريقة رسمه وكأنه كل الأوقيانوس، أو كل البحر وليس جزءاً منه بل هو رمزه المفاهيمي العام.

يبدو أن المشهد أشد رمزية في نفس عدد المقامة 39 لدى الواسطي، (المودعة في مكتبة باريس الوطنية)، يمثل الرسم «جزيرة المشرق» حسب العنوان، فتبدو اليابسة فوق الماء (بأشجارها الفردوسية الحية والطائر المؤنس والبراق وأبي الهول) وكأنها تمثل كل الكوكب الأرضي، كل الدنيا، وحتى ندرك تقنية هذا الإطلاق القصدي لنراجع ثلاثة محايلات ترسخ هذا الجانب التنزيهي. (المعارض لمفهوم التشبيه) وهي:

ا - ابتداع نسق الصور المتزامنة:

وذلك بالجمع بين عدة مشاهد وتقسيم الفراغ إلى حجيرات متعامدة تحصر كل منها شريحة من المشهد، متزامنة أو ليست متتالية، دعونا نتأمل رسوم صفحة «الولادة» في المقامة التاسعة والثلاثين من نسخة رسوم الواسطي. يقسم الفراغ بين الزوج وهو من علية القوم ووجهائهم في الأعلى مع جواريه وبطانته ومكتبته؟. ويمثل التقسيم الأسفل ثلاثة أماكن مترشحة أيضاً الوضع الولادة حيث المرآة والقابلة ومساعدتها، يطوقها خدمها من الطرفين.

كما نعثر في إحدى صفحات رسوم «كتاب الترياق» (1199م، الموصل، المكتبة الوطنية ـ باريس) على طريقة معالجة أحد المحظيين الذين لسعتهم أفعى، يقسم الفراغ من جديد إلى خمسة أماكن مهندسة خصصت الأولى في الأعلى لرب البيت وبطانته وجواريه (أغلب الظن بأنه أمير) وفي الأسفل يهرع الطبيب بالعلاج إلى المريض الساهم على الدرج، ترسم الصور الجانبية محاربين رمزيين على اليمين ومزارعاً

الولادة، مقامات الحريري ، 1237 م ، الواسطي، المكتبة الوطنية في باريس.





لدغ الأفعى (كتاب الترياق)، 1199م، شمال العراق، المكتبة الوطنية في باريس.

رمزياً على الشمال وطيوراً وأشجاراً الخ.

تتزامن هذه الشرائح الصورية في «وحدة وجود» تخيلية أقرب إلى الترميز منها إلى التوثيق السينمائي المتسلسل، وهو ما يطهّر من الوصف صفحة «القرية» للواسطي أيضاً (المقامة الثالثة والأربعين)، حيث يرصف الرسم شرائح مقوسة من الضيعة تحشد شتى المفاهيم التي تصور القرية عموماً، وليس قرية بذاتها. لذلك فإن تمثيل مدينة بغداد أثناء الاجتياح المغولي الهولاكي في رسوم مخطوطة رشيد الدين «جامع التواريخ»، تبدو وكأنها حاضرة عامة عباسية، لا تحمل أية إشارة إلى كونها بغداد أو سامراء أو بخارى أو دمشق.. تصور مفهوم بغداد في اللاوعي الجمعي (مثل ألف ليلة وليلة) وليس كما هي عليه في الواقع. (هو ما انطبق أيضاً على رسوم فسيفساء الجامع الأموي في دمشق).

لا شك بأن هندسة الفراغ المشار إليه تلعب دوراً في تحوله



مقامات الحريري ، 1237 م ، بغداد، الواسطي، المكتبة الوطنية في باريس.



كتاب الأغاني، شمال العراق، (1218 - 1219م)، اسطنبول.

إلى فراغ فرضي رمزي غير واقعي، ينتظم على أساس التناظر أو التقابل، هو ما نجده في واحدة من صفحات «كتاب الترياق» حيث تحلق بطريقة متناظرة أربعة ملائكة حول الوسطى التي

تحفظ رمز الطب: «الحية»، ستستمر هذه الحساسية الجبرية في تكوينات المخطوطات المملوكية فنعثر على أربعة فرسان يمتطون صهوات جيادهم ويلفون حول رمز الأرض المربعة

بطريقة متناظرة (تعليم الحرب والفروسية) لعل أبلغ الأمثلة على الفراغ المهندس هو «منظور وحدة الوجود».

ب ـ منظور عين الطائر (منظور «وحدة الوجود»):

تتجسد الرغبة في هندسة الفراغ من خلال شيوع «المنظور المتوازي» في شتى محترفات الحواضر المتباعدة، منظور متحرك يبدو وكأنه يرى من عين طائر من القبة السماوية، تتوغل حدقته الرمزية في شتى زوايا التكوين بحيث نتبين الواجهات المعمارية (كالمشربيات) من الأسفل والأعلى في نفس الوقت، وبحيث تبدو كمقاطع رأسية وأفقية في آن واحد.

تتوغل عين الرسام والمشاهد بنفس الأهمية والوضوح في شتى حنايا الفراغ، وكأنها عين البصيرة القلبية المتعددة الوجود، (كما هو تصور الإمام الغزالي في «مشكاة الأنوار»). يتناقض هذا المنظور البصيري والمتحرك مع «منظور ألبيرتي» الشائع في أوربة منذ القرن الرابع عشر، وهو الذي يعتمد على ثبات عين المشاهد وسكونية خط الأفق الفرضي المائل أمامها كخداع بصري.

يفرق الغزالي (أمام مريده في الكتاب المشار إليه) بين «البصيرة» التي تتجلى عندها الحقيقة الباطنة للوجود، و«البصر» الذي يعاني من خداعات وهمية سبعة. يتطابق في هذه الرؤيا منظور عين الطائر مع حركة الأشكال بصرياً إلى الأعلى والأسفل كما هو الإسراء والمعراج، وليس إلى الأمام والخلف كما هي بصرية ألبيرتي المادية.

تتحرك العناصر وفق المنظور البصيري للمنمنمات بنفس القياس سواءً أكانت بعيدة أم قريبة، نعبر في هذا المقام إلى سلم نسب رمزي يرتبط بالحيز التنزيهي البصيري المذكور لا علاقة له بقياسات وهم البصر الواقعي (الذي يقتصر في ملاحظته على الظاهر). تزداد في سلم النسب المعنوي الجديد أهمية الشخص عندما نضع هالة حول رأسه. أو بسبب تفوق حجمه مقارنة ببقية الشخوص في الصورة، وذلك بسبب دوره المحوري في السرد مثل شخصية أبي زيد السروجي في المقامات. يبدو عندما يخطب في المصلين أكبر منهم، نلاحظ كذلك في واحدة من رسوم صفحات كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني (المصنف السابع عشر الموصل عام 1218 ـ 1219 متحف ـ فيصل أفندي ـ اسطنبول) إن حجم الأمير وهالته وموقعه أكبر من الجواري التي تطوقه من الجانبين والتي تبدو وكأنها أقزام مقارنة بحجمه الضخم.

أما المنمنمة التي ترصد سيرة مولانا جلال الدين الرومي فتبدو الشمعة التي يحملها على قصرها أهم وأبرز من بقية شمعات المدعوين. وهو يتطابق مع رمزية القصة التي تروي أنه في إحدى الدعوات نفذت كل الشمعات الكبيرة إلا شمعته الصغيرة ظلت محتدمة الضوء رغم انبلاج الصباح.

يُطبق المنظور المتوازي الإسلامي حتى في الرسوم العلمية، على غرار صور الآلات الميكانيكية للجزري. وقد يكون صدر في الأساس عن المنظور العمودي سواء المسيحي المحلي منه أم الصيني، علينا الانتباه إلى أن منظور المنمنمات يشبه الخطين المتوازيين لا يلتقيان أبداً بعكس المنظور الغربي (ألبيرتي) الذي تتجمع خطوطه عند «خط الأفق» في الأعلى وبعكس المنظور الصيني الذي تتقاطع خطوطه خارج اللوحة من الأسفل.

من مخطوط معرفة الحيل الهندسية - الجزري - سورية - 1315م.



جوستاسب يقتل التنين، منسوبة للمصور ميرزا علي، المدرسة الصفوية.

ج - هجرة العناصر التصويرية إلى الهوامش:

تكشف هجرة الأشكال من حدود الصفحة المخطوطة إلى هامشها تطابق ملاحظة انطلاقتها تاريخياً من الحليات القرآنية، والتي تخرج، عادة عن نظام حقل السور والآيات إلى الإطار، تمثل هذه اللعبة الكرافيكية - ببعدها «الميتافيزيقي» - نوعاً من الخروج عن الحيز الهندسي إلى المكان المطلق، أو الشطحي، هي نوع من عصيان الحيز الديكارتي الإتفاقي المتعامد عرفاً في باطن الصفحة، والخروج بالتالي إلى المدى البصيري المذكور.

كما تحرك هذه النزوة «الكرافيكية» الحلية خارج نظام الصفحة كذلك الأمر بالنسبة إلى الرسم، يكسر الفارس أو الشجرة أو العمارة حدود الإطار فتخرج عن نظامه التربيعي وساحته الاتفاقية الداخلية، وهذه النزوة هي التي تنظم هندسة صفحات المخطوطة عامة سواءً بالنسبة إلى النص المكتوب أو المرسوم، حيث تعربد هذه العناصر خارج مساحة الاصطلاح والاتفاق والعادة والعرف فتسجل عصياناً عميق المعنى والمغزى.

لعلّه إحالة إلى الصراع الدؤوب داخل نواظم عمارة المنمنمة: صراع ديناميكي بين الخطوط المستقيمة البنائية المتعامدة الهندسية من جهة والخطوط الحلزونية المكورة المنحنية الغصنية أو النباتية أو ذات الأشكال العضوية البيولوجية من جهة.

هي حالة خطوط جسد الجارية التي تخرج من باب القصر، يمثل تكور ألبستها وجسدها الحسي انفصالاً وتعارضاً صريحاً مع خطوط الباب (أو المشربية أو الفسقية أو الطاولة أو المقعد والعمارة البيئية عموماً).

كثيراً ما تنضبط منحنيات تشريحها مع هيئة الباب، فتتصل بعموده وذلك ترسيخاً لديناميكية دوائر الثوب وعربدتها في الفراغ، وتكاد تكون أسلبة هيئة الأشخاص في المنمنمات صادرة أساساً عن صراعها هذا مع جبرية العمارة، وهنا نحس بفرق التشريح الحضري في المدن عن نظيره في الريف أو الخلاء، فالساكن يصبح مسكوناً بهيئة بيئته المعمارية من خلال اتصاله أو انفصاله عن نواظمها. دعونا نتأمل أحد الأمثلة الميدانية وهي صورة «يوسف وزليخة» من صفحات رسوم بهزاد لمخطوطة «بستان سعدي»، (وذلك ما بين 1488 م، و1489م من محفوظات المكتبة القومية في القاهرة).

في الوقت الذي يحاول فيه يوسف التملص من إغراء زليخة تعربد خطوط ثوبيهما في الفراغ بطريقة معاندة للمناخ المعماري الهائل وجبريته المتعامدة أو المتقاطعة هندسياً، لا شك بأن هذا التعارض يمحور الرؤيا على علاقتهما رغم صغرهما في الفراغ الهندسي نسبياً، نلاحظ في الطرف اليمين خروج واحدة من مشربيات القصر عن حدود المنمنمة (وهي حدود قياس صفحة الكتابة عادة)، الواقع أن منمنمات «مدرسة هيرات» (وعلى رأسها المصور بهزاد) لم تنفذ واحدة من صفحات رسومها من هذا العصيان القصدي لإسار المساحة التقليدية، يرجع هذا العصيان في أصوله إلى الذائقة التنزيهية التي تجعل المصور يتصور العالم ورقة أو جداراً مسطحاً أو مرآة لا علاقة لها بنحت العالم المحسوس، لذلك

فإن هذا العصيان يفتك بعذرية وقدسية الإطار ولكن ضمن حركة مسطحة ذات بعدين فقط. هو مسطح إقليدي يعانق الرسم على أساس أنه إشارة وليس استعادة وصفية للعالم. لذلك فالرسم رديف ومرافق للخط والقلم والكلمة والحرف.

يتمسك رسام المنمنمات إذن بقدسية شطرنج صفحة الرسم في المخطوطة، قانعاً بقدرية قياسها قناعة الموسيقى بقياس آلة عزفه، لعل هذا يفسر ندرة الصور الجدارية (على مثال فريسك سقف قاعة الملوك في قصر الحمراء في الأندلس) بل إن الصور الجدارية في إيران التي شاعت خلال القرنين الثالث والرابع عشر اعتبرها بعض المصورون ذات علاقة بأصلها البوذي الصيني، وهكذا أُخلي الجدار المعماري لمساحات الفسيفساء والسيراميك والرقش أو المناظر الخالية من الأحياء في المساجد. وهذا يعني أن صفحات المنمنمات تمثل السطح التصويري الأشد حرية في التعبير بعيداً عن النواهي والجدل الفقهي والتعسف والتعصب.

خاصة وأنه فن نخبوي لا يطلع عليه إلا النخبة المثقفة في دور العلم والحكمة والمكتبات العامة.

3 ـ التنزيه الصباغي أو التحول من اللون إلى الصوت: (التصوير بدون ظل ونور).

تعرضت في دراستي حول تأثير السجاد الإسلامي على الفن البصري المعاصر (في أعمال الندوة الدولية حول السجاد والكليم في العالم الإسلامي ، نوفمبر 1999م). أقول تعرضت إلى تأثير الأحابيل البصرية الكرافيكية بالأسود والأبيض (نموذجها رقعة الشطرنج وجلد حمار الوحش) مثل المفاتيح المملوكية فوق القوس والقفطانات الشعبية المخططة، ومتاهات قلم الكوفي المربع وطراز بعض الخطوط المملوكية الأيوبية والديواني والطغراءات على تأسيس شبكات تيار «الوهم البصري» المعاصر، ابتداءً من تعاليم مدرسة «الباوهاوس»[2]

استحصر هذه الدراسة لأنه لا يمكن فصلها عن القسم الخاص بالمنمنمات. فقد أثبت أنه في الوقت الذي تتصعّد فيه تلك الأحابيل الكرافيكية.(بلوني الأسود والأبيض) إلى «التباس لوني» تكون قد تسامت عن البصر إلى السمع فأصبح اللون صوتاً ونواظمه نوطة مثل المقام واللحن والتوقيع الآلاتي. و ما يبرر الإحساس الغامض الفيزيائي بالدغدغة المخملية التي تصيب العين بخدر مغناطيسي، وهنا تجتمع ضرورة فرز السجاجيد النخبوية عن الاستهلاكية، في حين أن فن المنمنمات في أعظمه إبداعاً ثقافياً مطهراً من الوظائف الإستخدامية، (مثله مثل الكتاب). لذا تبدو هذه الحالة الشطحية على أشدها في بواطن صباغة المخطوطات لدرجة أنه كان من الصعب على تيار الوهم البصري «Le Cinetisme Optique» أن يستثمر تعقيداتها اللونية النغمية ما خلا بعض بحوث الفنان: هنري ماتيس وبول كليه قبل فازاريلي.

يصل تناغم السطوح اللونية في خرائط المنمنمة أحياناً درجة من الرهافة تصل حد الإعجاز، تُحاك التفاصيل بمبدأ التوليف اللوني ثم يعاد ضبط حساسية كمية الصباغة الحارة مع الباردة مع المحايدة (كالأسود والأبيض ومشتقاتهما الرمادية)[3].

استقى الإنطباعيون والتجزيئيون و«نظرية شيفرول» نفسها في التحليل اللوني (وقبلها نظرية جوتيه) من طريقة «تجزيء اللون» في تقاليد المنمنمة (بما يعادل حساسية الأدوات النقرية كالعود والقانون والسنطور التي تجزئ الصوت). تدمج شبكة العين شظايا الألوان الرئيسية لتعكس وهم مركباتها فالأصفر والأزرق تتوحد شظاياهما على الشبكية لتعطي وهم الأخضر وهكذا. إن هذا هو ما يحفظ الحدّة النورانية القصوى في تلألؤ ذرات اللون وتردد رفيف أصداءه المشعة كما يحصل في الفسيفساء والزجاج المعشّق والسيراميك والمقرنصات الملونة. نعثر في هذه الأخيرة على التباسات إدراكية لونية تكشف أسرار المنمنمات من هذه الناحية، فالحويصلات المقّعرة تلون بلون حار فتوحي بالتحدّب، وتلون الحويصلات المحدّبة بلون بارد فتوحي بالتقعر، وهكذا يتم افتعال الالتباس الإدراكي على مستوى اللون كما هو على مستوى الحجم. نعثر في السطوح اللونية في المنمنمات لو قلّبناها على نفس الالتباس، فسطح مساحة لون التركواز في مناخه الناري يوحي بأنه متقدم ومتأخر بنفس الوقت، وهذا ما يعرف بالمعنى الصوفي بمقام «الحيرة» المقابلة «لليقين» الهندسي. وهنا لا

بد لنا من العودة من جديد إلى بواطن وخفايا هذا الالتباس البصري والإدراكي في حكمة المنمنمات.

إن الفرق بين الابتكار الكرافيكي الهندسي. بما يحمله من التباسات أحادية (بالأسود والأبيض)، والابتكار اللوني المذكور، يمثل نفس الفرق بين مفهومي «التجريد» و«التنزيه»، والاختلاف بينهما كبير، لأن الالتباس الذي يحيّر القراءة البصرية، أقل تعقيداً من الالتباس الشطحي الذي تثيره «حيرة» اللون وهذياناته القزحية. يتأرجح الإدراك بين الأطروحة وعكسها، فيوحي اللون بأنه متقدم ومتأخر بنفس الوقت، وهو ما يعيدنا إلى أبعد من «نظرية الكليات» الألمانية المعروفة باسم «الغشتالت»، وهي التي غذّت أبحاث الوهم البصري في «مدرسة الباوهاوس». يعتمد الالتباس الإدراكي البصري بالنسبة إلى هؤلاء على استقبال معلومات متنازعة، يتساوى فيها السالب مع الموجب، والأطروحة بعكسها تماماً كما نعجز عن تمييز دور «الشكل» و«الأرضية» في تربيعات رقعة الشطرنج، وحيث يتبادل هذه الأدوار المربعان الأسود والأبيض، يتنازعان دور: الثقب والتحدب، الأمام والخلف.

إذا كان هذا الشطرنج البصري غير الملون يعتبر من أبسط أنواع الالتباس الذي طبقته قرائح رسامي المنمنمات فلنتخيل تعقيدات الالتباس ونوطاته الموسيقية التي تقع بين الصحو والسكر، بين الفناء والبقاء، الوجود والعدم. حاول الفنان الألماني بول كلي أن يبسط أبجدية هذا التعقيد من خلال تدريباته للطلبة في مدرسة «الباوهاوس»، على إعادة تنويط وتنغيم ألوان زهرة طبيعية داخل نظام جدول تربيعات رقعة الشطرنج، وذلك باستبدال لوني الأسود والأبيض بدرجات موسيقية من البارد والحار، لعله من الجدير بالذكر أن هذا المصوّر الكبير كان موسيقياً يحترف العزف على الكمان، ومن أشد الفنانين الغربيين عمقاً في فهمه لفن المنمنمات الإسلامي. وكيفية التحول الحدسي أو القلبي الرهيف من اللون إلى الصوت وبالعكس، هو ما طبقه واحد من أبرز فناني الباوهاوس في بوادبست (هنغاريا) من الجيل التالي وهو فكتور فازاريللي ثم الهولندي إيشير قبل أن تصل اليوم النحات اليوناني تاكيس إلى الدارة المتصلة بين الصوت واللون باعتبارها أشعة كهراطيسية أو لا زرية).[4]

إذا كانت هندسة الفراغ (خاصة تطبيق المنظور المتوازي) تقود إلى «التجريد» (بمعناه الغربي)، فإن استقلال العلاقات اللونية عن دلالاتها التمثيلية ـ التشبيهية يقود إلى مفهوم آخر أشد التصاقاً بالخصائص الثقافية وهو «التنزيه»، بما يحمله من التملّص الشطحي عن صور الواقع والوصف والتشريح والتوثيق، والتحول من الجاذبية الأرضية وكثافة العالم المادي السفلي، إلى فلك أثيري عائم أشبه بالمعراج في مدارج اللون أو «أجراس الجنة»، وفق تعبير أحد المنشدين القوالين المتصوفة حين أيقظه صحبه من شروده النغمي. كما يغالب اللحن الصوفي في أحوال «السماعي» أمثال هذا المنشد كذلك يغالب مصوّر المنمنمات جُمل وانساق لونية تقاربه من الجنة والفردوس وخزائن الصباغة القزحية الرهيفة. يعتبرون رمزها الشطحي طائر السيمورغ (أو العنقاء) الناري الذي يتلّون بألوان قوس قزح، يخلع لبوسها في كل خطفة عين وخطرة نسيم، فهو رمز الصيرورة اللونية التي تتمدّد بنسبيتها على قياس الكون وترامي الفلك، وتتقلّص حتى حدود الذرة «والجوهر الفرد»، هو ما عرفناه بالمعني العرفاني بالتراوح بين العالمين «الكبيري» (الماكروكروزم أو التلسكوبي)، و«الصغيري» (الميكركوزم أو المجهري) وهو ما يلخصه الشعر الصوفي للرومي:

وتحسب أنك جرم صغير   وفيك انطوى العالم الأكبر

إن تحرر لبوس اللون من «سيميولوجية» ودلالة العنصر المرسوم (الممثَل) يضعنا وجدانياً ووجدياً ووجودياً في أعمق الابتكارات الانفعالية والعاطفية في فن المنمنمة، لأنه يعبر عن الاستغراق الكشفي في المقام اللوني، وتجلّي النوطات البصرية والحوارات والمصاحبات والتناغمات وحالات الانسجام والالتباس التعبيري، حالات لا تعرف التماثل أو التكرار ولا الاجترار أو التنميط، وذلك رغم الأسلبة العامة التي تمثّل وحدة الآفاق الفكرية في مشارق المحترفات ومغاربها.

ينقلب عند هذا الحد المرئي إلى مسموع، فتسقط الحدود بين حسن الصوت وطرب الشكل فيتواشح لون الصوت مع أصداء البصر. وتتحول مغامرة اللون والصباغة إلى تبصير


الطبع والاول قوته ومنفعته كالكرم البستاني



مقامات الحريري - من رسوم الواسطي - بغداد - 1237م.

في درر الوجود والأوقيانوس والفردوس، تجتمع إبداعات حاستي السمع والبصر في بزرخ الحدس أو القلب، فتتحول معارف تصوير المنمنمة من معارف الظاهر إلى حكمة الصناعة الباطنية.

لو تأملنا صفحة المنمنمة غير المنتهية والتابعة إلى مخطوطة «بستان» سعدي (منجزة في تبريز عام 1533م) لأدركنا معنى التوزيع الموسيقي الذي تُفرش به نوطات الألوان بدرجاتها الحارة والبادرة.

تُوزع بؤر اللون في المخطط الموسيقي العام وتؤجل التفاصيل لدرجة نحس فيها بأن اللون استقل عما يمثله وأصبح يملك حضوره الأوكسترالي بحيث لا يمثل إلا ذاته وكينونته الصباغية الحية، وهو ما نعثر عليه في المنمنمة المغولية الشهيرة حول وليمة (سماط) الأمير دارا شكيب (المحفوظة في المكتبة الملكية في لندن، أنجزت في محترفات أكرا عام 1635م) هي جزء من مشهد استقبال ابن عمه[5]، ينتظم إيقاع الرؤوس في سلم لوني واحد، كذلك الأشكال البيضوية للأطباق التي تحفل بكل ما تشتهي الأنفس والريحان من الموسيقى البصرية. تكاد تتحول هذه العناصر إلى توقيعات ومدرجات لونية لحنية لا علاقة لها بالسرد القصصي أو المضموني للموضوع.

دعونا نتأمل النوطة اللونية في المثالين التاليين:

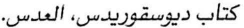
أ - رهط الجمال في المقامة الثانية والثلاثين من مقامات الحريري (رسوم الواسطي)، نجد أن العشرة جمال الذين تقودهم السائسة. تلوّن كل واحد منهم لا علاقة له من بعيد أو قريب بلون الجمال البني، بحيث تتراوح من الوردي إلى الأخضر ومن البرتقالي إلى الأزرق، وضمن تدرج قزحي أشبه بسلم الأورغ الملون الذي ابتدعه الفنان كاندينسكي.

ب - إبراهيم والنار: صفحة من مصنف اسكندر (شيراز، عام 1410م).

تمثل الصورة إبراهيم الخليل تطوقه النيران، وقد تحول ألسنة لهبها من الأحمر والناري والأصفر إلى درجات باردة من الأزرق والبنفسجي والأصفر الباهت، منقلبة على كثب منه إلى ألوان فردوسية ذات سندس أخضر مزهر، لدرجة تبدو فيها النور التي تشع فوق رأسه أشد احتداماً من النار التي تطوقه، لا شكّ أن الشطح اللوني أملته الصورة القرآنية: «يا نار كوني برداً وسلاماً على إبراهيم».

تبدو هذه الموضوعات بالنسبة إلى رسام المنمنمات ذريعة للشطح بأدائها اللوني في هامش المعنى، وذلك للوصول ببلاغة صوتها الصباغي إلى النشوة الوجدية. في كل مرة ترفع النواظم اللونية عقيرتها بالغناء تتحول الأشكال إلى سطوح صائتة تقع في بزرخ متوسط ذوقي بين الأذن والعين، بين البصيرة والسماعي، حيث يملي القلب نوطاته اللونية الرهيفة، وحتى درجة التوحيد المجازي مع التجربة الصوفية.

سأورد مثالاً عن أصول البعد الرمزي العرفاني في اللون من خلال ما نقلته الباحثة المتصوفة إيفا فيتري ميروفيتش في مؤلفها الشهير عن سيرة جلال الدين الرومي[6]. تنقل مدارج الطقوس الذوقية وفق سلمها النوراني السباعي، تتبدل معاني الألوان بتبدل أحرف الجر كما يلي:



1. السفر إلى الحق: نور أزرق.
2. السفر من الحق: نور أصفر.
3. السفر على الحق: نور أحمر.
4. السفر مع الحق: نور أبيض.
5. السفر في الحق: نور أخضر.
6. السفر عن الحق: نور أسود.
7. السفر بالحق: نور بلا لون.

إن الفرق بين هذه الدائرة اللونية وقرص نيوتن هو الفرق بين القلب والعقل.

لنتصور معنى الفناء حيث يصور رسام المنمنمات بالأبيض على الأبيض بلون الذهب على الذهبي، أي «بالنور على النور» تيمناً بآية النور الكريمة[7]. لنتصور في صفحة المنمنمات الصفوية فعالية النواظم الكشفية التي تناغم بين السطوح الزخرفية وضجيج ألوانها، والتي تجمع الاهتزازات القزحية والمتباعدة، والأنسجة البصريّة المتناقضة في بوتقة سمعيّة وقلبية متوحدة، كما تعمد إلى رفع درجات بعض من شظايا اللون، فتبدو وكأنها مرصعة في الفراغ، أقرب إلى نظام ملصقات (الكولاج) التكعيبية. وأشبه برفع «الأوكتاف» أو السلم الموسيقي إلى سلم آخر متصاعد.

إن التواصل الأشد توحداً مع روح الوجود هو الاتصال الصباغي بمخلوقات الطبيعة، سواءً النباتية منها أم الحيوانية، الترابية أم المرجانية، تعتبر كيمياء الصباغة من أرقى أدوات الاتصال مع الأسرار السيميائية في الخلق والخليقة، وربما الخالق. تحضرني الصيغة الخيميائية (السحرية) التي كتب بها الكيميائيون (من أمثال جابر ابن حيان، وثابت بن قره) معارفهم. مشحونة بالحكمة والإلماح الملغزّ كمن يحفظ تفاصيل أسراره المهنية في دكاكين العطارين.

وإذا كان من الضروري الاعتراف بتواضع المعرفة الصباغية والتقنية في المنمنمات، فإن شح الدراسات الميدانية والعلمية حول تقاليدها الكيميائية تمثل إشارة إلى غياب وغيبوبة المساحة الأكبر من معارف الصناعة الإسلامية، وإندثارها مع آخر الفرسان الفنانين وأجيال

كتاب ديوسقوريدس، العدس.

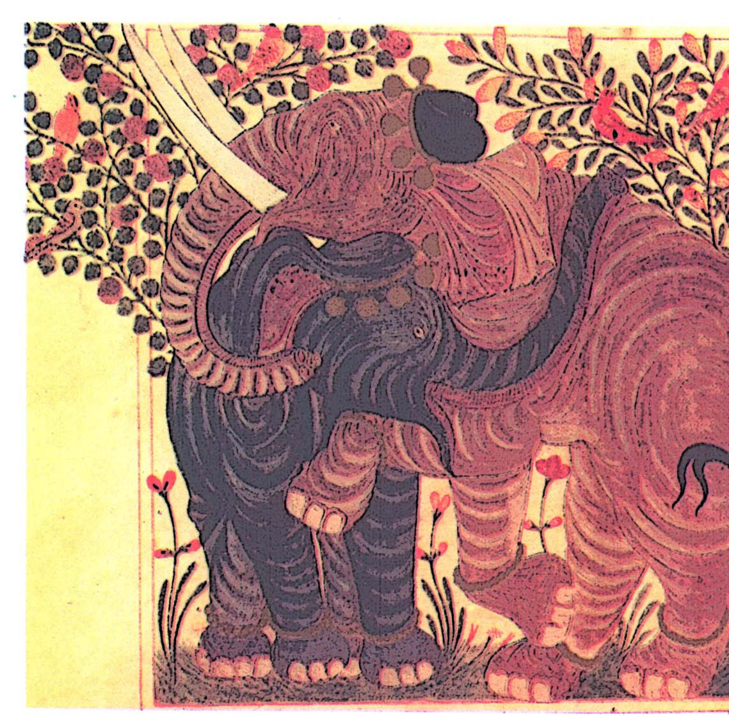


علاقة لها كما رأينا بالطبيعة، هي ملاحظة عامة ابتدأت منذ العهد العباسي ووصلت العثماني المتأخر، مروراً بالمملوكي والصفوي والمغولي، ولكنها مع ذلك ليست قاعدة مطلقة.

دعونا نمتحن في هذا المجال عدداً من النماذج، بعضها مرّ ذكره، مبتدئين برسوم كتاب «الأعشاب الطبية» (مترجم عن ديوسكوريد من اليونانية إلى العربية عام 1229م في بلاد الشام). (محفوظ في متحف طوب قابو. اسطنبول). في الوقت الذي نلاحظ فيه أن رسم صفحة الكرمة هلنستي واقعي نجد أن رسم العدس بالعكس مؤسلب على طريقة المنمنمات الإسلامية، بدون ظل ونور أو تفاصيل وصفية، أقرب إلى نظام «طراز قلم النسخ» منها إلى فرشاة «التامبيرا». أغلب الظن أن الأولى تمت بتأثير الأصل لأن الكرمة ممثلة نحتياً وفرسكياً بكثرة في العهود اليونانية الرومانية البيزنطية في سورية، بعكس نبات العدس الذي لا يملك أية إحالة من الرسم العلمي، لذلك خضع لحساسية الأسلبة المحلية العامة والتي تنتمي إلى جوهر خصائص المنمنمة.

سنعثر على استثناء آخر يُعنى بالتعبير عن الكتلة والتكور عن طريق الظل والنور المناقض لتقاليد رسم المنمنمات. هي رسوم لصفحة من كتاب «منافع الحيوان» لابن بختيشوع، (منجزة عام 1294م) في إيران، محفوظة في مكتبة مورجان، نيويورك). تمثل الصفحة فيلين يتصارعان وقد اشتبكت خطوطهما الأساسية في التحام مثير، وعوضاً من الاقتصار على التباين اللوني (كما هو مألوف عادة عند رسامي المنمنمات وكما هي رسوم بقية صفحات المخطوطة) فقد لجأ الرسام إلى ملاحقة التفافهما التشريحي المكوّر عن طريق رسم حزم من الخطوط المتماوجة والحلزونية، قريبة من الحومانات التعبيرية في لمسات فراشي فإن جوخ. وهكذا بدأ مشروع الاهتمام بالظل والنور أقرب إلى التماوج التعبيري على الطريقة الصينية.

لا شك بأنها ذكرى ضبابية عن نسق التكتيل والتحجيم الصيني، هو الذي سنجده أشدّ حسماً في هذا التأثر في رسوم «جامع التواريخ» (الذي وضعه رشيد الدين في الفترة الغزنوية كما مر معنا). ورسوم هذه المخطوطة بكاملها خاضعة للتأثر بالواقعية الصينية ونظام الظل والنور فيها، بإمكاننا اعتبار



مخطوط منافع الحيوان - ماراغا (إيران) - 1294-1299م.

المعلمين، خاصة وأن الكثير من أسرارها التلقينية تنقل كحكمة باطنة من جيل إلى جيل، من المعلم إلى ابنه كما تلقاها الأب عن أبيه، وتكتّم على أسرارها المهنية.

تظل ممارستها في حال كشف خباياها أقرب إلى الحساسية المبدعة منها إلى الوصفات الكيميائية الجاهزة، تماماً كما هي صناعة الموسيقى، لا تنوط لأنها تعتمد على التجوال الشطحي بين المقامات، وعلى راهنية الانفعال، والحضرة الشوقية.

تكشف التقاليد التي جعلت من خرائط المنمنمة نوطات توقيعية لحنية، علاقات لونية تكاملية مدهشة وغير معروفة (مثل علاقة الأصفر الهندي بالأخضر اليابس في المنمنمات المغولية).

ترجع كلها إلى الرغبة في تنزيه السطح من الظل والكتلة والحجم والمنظور وخط الأفق. فالتصوير بدون ظل ونور هو الذي قاد إلى حرية تنويع الصباغة ضمن نواظم عاطفية لا



من مخطوطة قانون الدنيا وعجائبها، سورية أو مصر، 1563م.

هذا المثال بمثابة البرزخ المتوسط بين خصائص وابتكارات التقاليد الذوقية في فن المنمنمات وعراقة التأثير الصيني (الذي تعرضنا لبصماته في الفصل الأول). لكن هذه المساحات بصفتها الاستثناء تكشف قوة شخصية تقاليد المنمنمات ومقاومتها الثقافية للاجتياح الذوقي الصيني (على نفوذه الذي لا يستهان به) هو شأن أغلب معلمي إيران خاصة في القرن السادس عشر، فقد تمسكوا بالصيغة التنزيهية للمسطحات المطهرة من أدران الظل والنور، ومادية الوصف الواقعي، تعاف روحهم عمليات الصقل والتدرج والتكوّر وديكارتية الفراغ. فإذا أعدنا امتحان الاستثناءات المذكورة نلاحظها خاضعة للقواعد التنزيهية هذه، إذا كان المصوّر محمدي (ذو الأصل الصيني) والذي يرجع إليه فضل نقل الحساسية الطاوية في علاقة الفراغ بالامتلاء، فإن شخوصه عموماً تندرج في خصائص المنمنمات الإسلامية، وهي التي تتعامل مع الهيئة البشرية وكأنها عرائس مقصوصة في الفراغ (مثل عرائس خيال الظل).

يكفي أن نقارن تشكيلات محمدي البشرية مع شخوص رسوم كتاب «تعليم فنون القتال والفروسية» (المنجز منذ بداية القرن السادس عشر للميلاد، وهي مخطوطة مملوكية محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة).

أقول يكفي أن نقارن بينهما حتى ندرك عمق القرابة بين تقاليد فن المنمنات الإسلامية على تباعدها. وهي القرابة التي جمعت إيران ومصر في المثالين المذكورين وجعلت من رسوم صفحات المخطوطات وكأنها منجزة من نفس المحترف،

متجاوزة تباعد الزمان والمكان، حتى ندرك هذه الخصائص بجذورها «الشطحية» الحدسية علينا أن نراجع المخطوطات غير العلمية، والتي يجنح بها الخيال دون حدود في معراج فلكي مترامي في حرية التعبير والتخيل، وذلك منذ الرسوم الفلكية الأولى مثل رسوم كتاب «صور الكواكب الثابتة» لأبي حسين الصوفي المنجز عام 1009م (محفوظ في مكتبة أوكسفورد وأخرى محفوظة في طوب قابو. اسطنبول). فهو أشبه بالتجوال السماوي على بساط الريح منه إلى الضبط العلمي، هي سمة عامة صبغت ما سمي في ذلك الوقت «بالأدب»، مثاله مذكرات الرحالة حيث يختلط الخيال بالموروث الخرافي الذي يسكن الهواجس العامة مع الملاحظة الميدانية الدقيقة. وحتى رسوم ميكانيك الجزري: «كتاب في معرفة الحيل الهندسية» (بنسخة العديدة: متروبوليتان ـ نيويورك عام 1315ن وطوب قابو 1205م وبوسطن 1354 م) الذي مر ذكره نجد أن اعتماد صوره على المنظور المتوازي وغياب الظل والنور منحها طابعاً ميتافيزيقياً في تشريح الفراغ والحركة الميكانيكية الموازية لسطح الورقة (إلى الأعلى والأسفل) وليس كما هي ممثلة لعمق العالم المادي وأبعاده الثلاثة.

قد تكون رسوم مخطوطة «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات». من أقرب النماذج إلى هذه الخصائص المبتكرة والتخيلية في فن المنمنمة. يملك هذا المخطوط ورسومه شهرة واسعة. ألفه العالم الفلكي والقاضي المعروف باسم القزويني، وذلك يطلب من الخليفة العباسي في بغداد عام 1250م. ترجم بعد ذلك إلى الفارسية والتركية والصينية. يمثل سياحة تخيلية مثيرة في أرض الله الواسعة، وبحارها الغامضة وسماواتها السبعة وعجائب الخلق والشعوب والكائنات البحرية والمسوخ الحية، المؤنسنة منها والبهيمية، ابتدأ بالفلكيات والملائكة والجن والعفاريت والنجوم، ترفع رسومه في شتى هذه الموضوعات الحدود بين الواقع والحلم، بين الرواية والشطح، متأثراً بأخبار الجغرافيين ومذكرات رحلاتهم. هو نموذج أدبي اختطه الجاحظ مبكراً مثل التدوير والتربيع «وكتاب الحيوان» وانتهى بالمسعودي خاصة في «مروج الذهب».

أنجز على شاكلته أحمد المصري عام 1563م في الفترة المملوكية كتاباً مزيناً بالرسوم في القاهرة تحت عنوان «قانون الدنيا وعجائبها» (محفوظ في متحف طوب قابو باسطنبول). استعير اسم مخطوطة القزويني «العجائب والغرائب» في أكثر من معرض ومؤتمر علمي، فكان عنواناً للمؤتمر الشهير عن الفن الإسلامي الذي عقد عام 1982م في «جامعة مونبليبه» في فرنسة، وشارك فيه كل من بابادوبولو وأندريه ميكيل وتربو وسواهم.

واستعير نفس الاسم مؤخراً ليكون عنواناً لمعرض بالغ الأهمية يمثل بانوراما للفن الإسلامي، أقامه متحف اللوفر في شهر تموز من العام 2001م.

تمثل رسوم مخطوط القزويني مثالاً نموذجياً لابتكارات فن المنمنمة، وتطهرها من نظام الظل والنور بما فيه حتى ثنيات الألبسة والاعتماد على الإيقاع الجبهوي في تواتر اللون، ورسخت رسوم مخطوطة المصري هذا النسق، نعثر في واحدة من رسوم صفحاتها على تمثيل للشعوب الهمجية في طرف العالم وآخر الدنيا المعمورة، من المثير للانتباه أن الفراغ نظم وفق نسقين: رقعة الشطرنج الملونة والحلزونيات. يمثلان النسقين الأساسيين في خصائص ابتكارات تشكيلات المنمنمات بشكل عام.

يذكرنا تفريغ ثنيات الثياب من نظام الظل والنور في مخطوطة القزويني بنموذج واضح المعالم في هذا المقام، وهي رسوم مخطوطة مقامات الحريري المملوكية في مصر، (منجزة عام 1334م. ومحفوظة في المكتبة الوطنية النمسوية في فيينا). فالخطوط المدورة هنا والمفرغة من الظل والنور تعيد إلى الأذهان من جديد علاقة الخطوط بالكتابة النسخية وبعض طرز الكوفي الحر، كما تسترجع الانطلاقة الأولى من أسلبة ثنيات أردية المسيحيين الأوائل في الأيقونة السورية.

لا شك بأن الخبرات المتراكمة من التصوير بدون ظل ونور قاد إلى رهافة قزحية سواء في توزيع مقامات اللون أم توقيع وحداته ومفرداته (كالأشخاص والأحصنة وسواها) في الفراغ. قد تكون معجزة هذه الحساسية من أبرز مبتكرات «فن المنمنمات». وهو ما سجل ملاحظته الفنان الفرنسي هنري ماتيس. منذ النصف الأول من القرن العشرين أثر حضوره لمعرضين عن الفن الإسلامي الأول خصص للسجاد في لندن

والثاني للمنمنمات، وكان تأثّر بأفضال المنمنمات بعمق مثله مثل الفنان رامبرانت الذي كان في أمستردام ينسخ عن المنمنمات المغولية، يقول ماتيس: «تعتبر الحضارة الإسلامية الوحيدة التي اقتصرت في التعبير على اللون لوحده».

الواقع أن «فن المنمنمات» لم يتراجع ويذبل حتى دخله استعمار نظام الظل والنور الغربي، حيث بدأ التهجين منذ القرن السابع عشرة وذلك عن طريق إدخال فن «البورتريه» (الصور الشخصية) التي تمجد السلاطين والأمراء.

بدأ هذا التأثير في محترفات إيران قبل اسطنبول وبدأت تتأثر وجوه رضى عباس في أصفهان بهذا التهجين منذ القرن السادس عشرة، ثم تسرب إلى منمنمات محمد زمان (مولود عام 1661م) وازدادت نسبة التغريب هذه مع منمنمات المصور لوني (1685 – 1760 م).

علينا أن ننتظر بعد هذا الغروب إضاءات مبعثرة هنا وهناك في بحر من الذاكرة المنسية لفن المنمنمات يختلط فيها ما حفظه اللاوعي الجمعي من صورها متفتحة من جديد في الفن الشعبي، ناهيك عن استثناءات مثقفة على غرار تجربة رسام المنمنمات المعروف في الجزائر محمد راسم (1896 ـ 1976م).

❖ ❖ ❖

الهوامش:

1- هو ما يسمى في معارف ذلك الزمان بعلم السيمياء والطبائع.

2- نشرت الدراسة عام 2000م في اسطنبول آرسيكا. تحت عنوان لوقائع المؤتمر: «السجاد والكليم التقليدي في العالم الإسلامي»

3- عنوان البحث «جماليات صناعة السجاد الإسلامي وتأثيرها على الفن المعاصر» من ص95 وحتى ص109.

4- راجع بخصوص التدريبات التعليمية لبول كلي في الباوهاوس كتاب:

Paul Klee et le Bauhaus – christian Geethaar, Edit: Ides et Calendes, Neuchatel - Geneve - 1972.

ونشرة اليونسكو التي كتبها بول كلي تحت عنوان: De la Persistance des formes

Ed: Cachan - 1972 - Montrouge - France Unisco.

وكتاب: «L'art cinetique» frank Popper

5- منشورة بصورة زاهية في ألبوم طبع عام 1997م بالإنكليزية في لندن تحت عنوان:

King of the world, A Mughal Manuscript from the royal Library, Windsor castle.

6- «RUMI et le soufisme Eva devtray»– meyerovitch. Edit: seuil, 1977. P: 99 – 100.

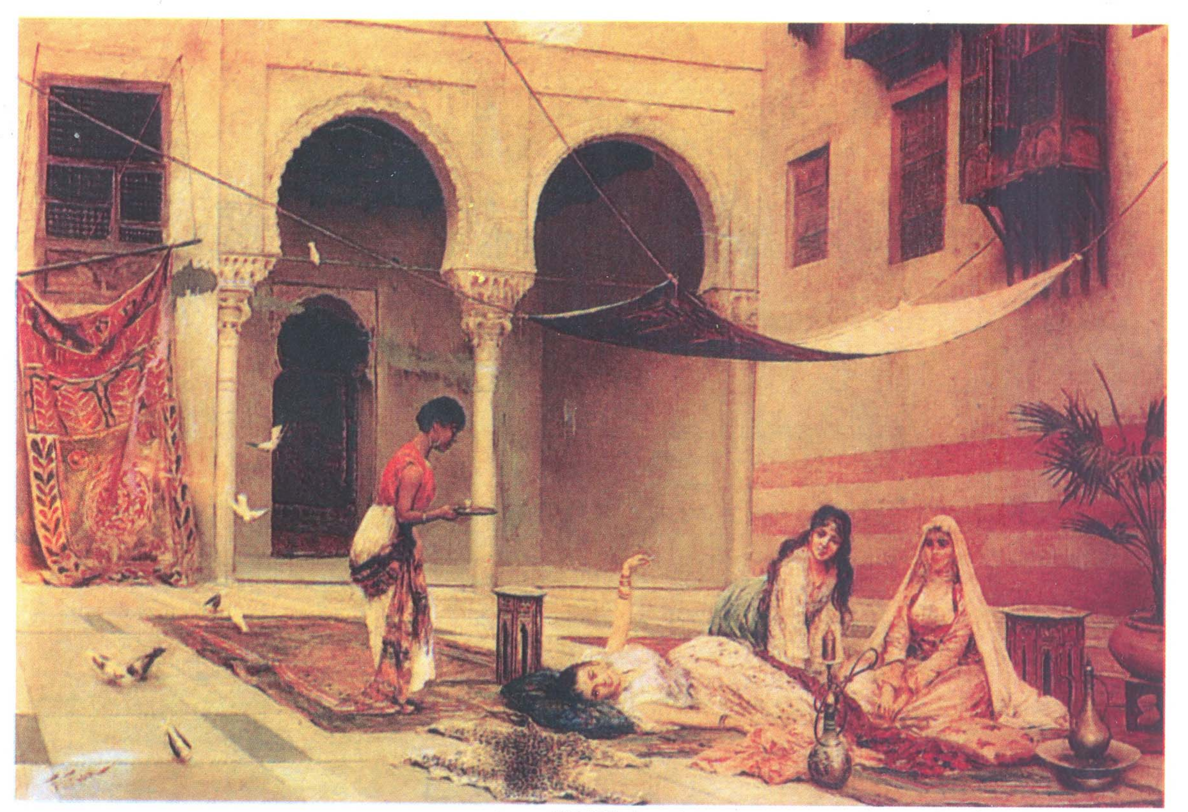
7- يسأل الفنان فإن جوخ في إحدى رسائله لأخيه ثيو: «لماذا لا نرسم بالأصفر على جدار أصفر؟» قد نجد لهذا السؤال الروحي إجابة ما لدى إيف كلاين الذي اختص بالاستغراق في أزرق النيلة، وقد نجد له جواباً أسبق في لوحة مالفيتش: «مربع أبيض على أرضية بيضاء».

مستشرقو المدرسة الايطالية..

تأليف : كارولين جولر
ترجمة: رانيا قرداحي

مقدمة

لم يكن الهواء الحبشي هو وحده الذي عبر البحر المتوسط إلى إيطاليا في عصر دانتي، لأن البلاد كانت مكاناً لالتقاء بين الشرق والغرب وذلك قبل المسيحية بفترة طويلة. وقد عقدت هذه الصلات القديمة على يد فينيقيي لبنان باستقرارهم في إيطاليا وصقلية في القرن الثامن قبل الميلاد وعلى يد الرومان غزاة شمال أفريقيا والشرق الأدنى والبيزنطيين ومن ثم العرب



فابيو فابي «Fabio Fabbi»، في الحريم، زيت على قماش, 72.4*110سم، لندن.



بورتريه لفتاة شابة، ب.كابريني «P.Gabrini».



فيليبو براتوليني «Filippo Bartolini»، في الحريم، 1987، 37.5*26.5 سم، أكواريل، لندن.

من سلالة الأغالبة الذين نقلوا حضارتهم من تونس إلى سردينيا في جنوب إيطاليا وإلى صقليا حوالي العام 800.

وفي وقت متأخر، في العصور الوسطى، غادر تجار الموانئ الإيطالية باتجاه آسيا الوسطى وما وراءها، فيما تمثل مستكشفون مستقلون، مثل بييترو ديلا فالي والغامض جياكومو باراتي الذي زار يوحنا ملك الحبشة بين 1656 و1670، بماركو بولو مسجلين، كتابة، خبراتهم في الشرقين الأدنى والأقصى كي تتعلم منها أجيال المستقبل. وفي القرن العاشر، أسس تجار من أمالفي، جنوب إيطاليا، حيهم الخاص في القسطنطينية حيث صنع الجنويون القانون على مدى عدة قرون، ثم عاد معماريون أمالفيون إلى إيطاليا، بعد أن تعلموا فنهم في الشرق الأدنى، كي يعيدوا بناء كنيسة مونتيكاسينو، عام 1066. وفي عام 1479، زكي دوق البندقية مواهب الرسام جنتيلي بيلليني لدى السلطان محمد الثاني. وفي العام التالي، نفذ الفنان عدة لوحات في القصر العثماني، منها بورتريهات للسلطان نفسه. وقد ظهرت واحدة من هذه اللوحات، على الرغم من أن نسبتها غير مؤكدة، عام 1916 في مجموعة لا يارد في البندقية حيث اقتناها في ذلك العام المعرض الوطني

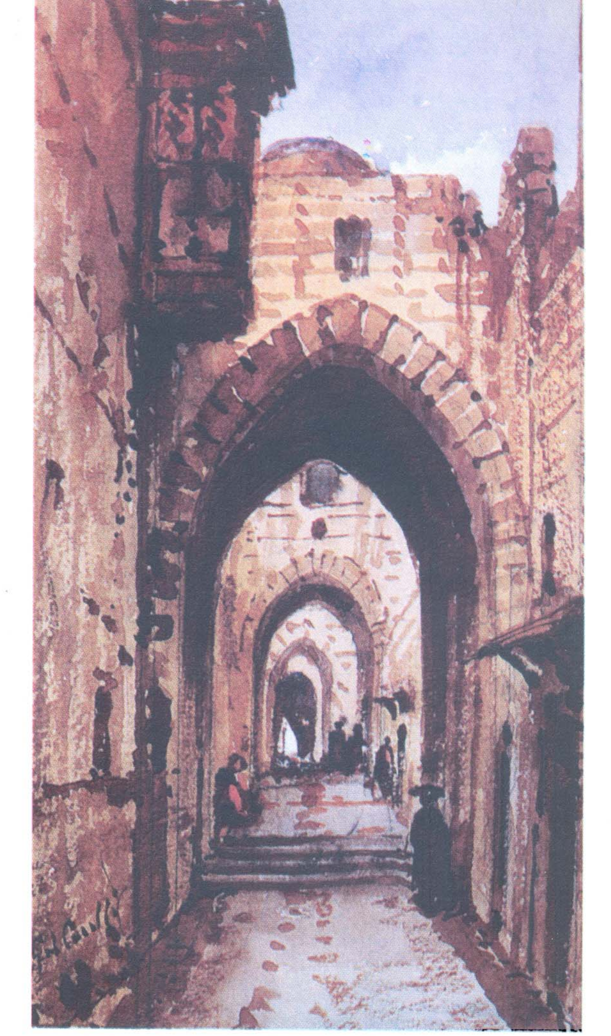
في لندن. وبعد خمسين عاماً من زيارة بيلليني إلى تركيا، ذهب فيليبو أنجيلي، وهو رسام من نابولي، إلى البلاط الفارسي، مبعوثاً من كوسمي ميديسيس. وقد جلب معه، لدى عودته إلى إيطاليا، لوحتين زيتيتين تمثلان مشهداً لصيد فارسي ضخم التجهيز، مع فيل وصقور، وهاتان اللوحتان موجودتان حالياً في معرض الأوفيس في فلورنسا. وقد أبحر رسامون وفنانون آخرون من إيطاليا صوب الشرق وآسيا الوسطى في القرن الثامن عشر حيث أعاد مسافرون أوروبيون، بعد أعوام طويلة من ذلك، اكتشاف آثار لأعمالهم في معابد وسرادق نائية. ومن الجانب الآخر، ومن بين الفنانين المشرقيين الذين استقروا في البندقية خلال عصر النهضة، كان هناك حرفيو معادن نشروا أسلوب 'الأرابيسك' مصحوباً بموضوعات أزهار متعرجة.

وفي نهاية القرن الثامن العشر، شهد العديد من البلدان الأوروبية ولادة تجدد الاهتمام بثقافات الشرق وشمال أفريقيا. وكان من أوائل الفنانين الذين أطلقوا هذا التيار الجديد الإيطالي 'جيوفاني باتيستا بيرانيزي'، الرسام والمزين الحالم الذي نشر، عام 1769، بضعة أفكار عن الديكور الداخلي مستلهمة من الفراعنة في كتاب أساليب متنوعة في مهنة الزخرفة، وفي العصر نفسه، راجت في إيطاليا العمارة والزخرفة الإسلامية.

فعندما بنى 'جيوسيبي باتريكولا' في التسعينات من القرن الثامن عشر دار فافوريتا في باليرمو، لصالح 'فرديناند الرابع،



ايبوليتو كافي « *Ippolito Caffi* »، خرائب مسجد ، *1844*، *21*28* سم، فينيسيا.



*كابرييل كاريللي « Gabriele Carelli »، منزل ثري في القدس، أكواريل، 11.5*9.8 سم، متحف فكتوريا وألبرت، لندن.*

ملك الصقليتين، ضمنه صالة مراكشية إلى جانب حجرات صينية.

وبعد بضعة أعوام من ذلك، زها قصر براستشي، في روما، بحجرة مصرية خصصت لإيواء هدايا نابليون للبابا بيوس السادس. وقد بدأ خليفته، بيوس السابع، عام 1800، بجمع عدد أكبر من التحف مشكلاً نواة واحد من أوائل المتاحف المصرية في إيطاليا. وقد أضاف إلى حجرات قصر براستشي مجموعة اشتراها من أندريا غادي وتماثيل من طيبة وأغراض مصرية أخرى تم اقتناؤها من متاحف إيطالية ووضعها جميعها في الفاتيكان. وقد تابع غريغوريوس السادس عشر عمله وأنجز المتحف المصري الجديد في تورينو عام 1836. وقد كانت جدارنه مغطاة بلوحات تحاكي مشيدات مصرية قديمة وكانت سقوفه مغطاة بنجوم ذهبية فوق سماء لازوردية. ولكن البييمونتيين كانوا قد سبقوا البابا وافتتحوا، في تورينو عام 1831، المتحف المصري الحقيقي الذي تبقى مجموعات من بين الأجمل في أوروبا. وأطلقت حملة بونابرت في مصر، عام 1798، اهتماماً جديداً بالثقافات الشرقية القديمة والمعاصرة. فقد استكشفت موسوعات، مثل المجلدات الأربع والعشرين حول وصف مصر التي نشرها بين 1809 و1829 معهد مصر الذي أسسه برنابرت، الغالبية العظمى من حقول المعرفة المتعلقة بالمنطقة. وعلى الرغم من أن أحداً، خلاف الجنرال الفرنسي، لم يكن وراء استكشافات بهذا الكمال، فإن هذا الأخير لم يكن الأوروبي الأول في جيله الذي يقدم الفرصة للفنانين للذهاب إلى بلدان إسلامية.

ففي الثمانينات والتسعينات من القرن الثامن عشر، جاب رسام من روما اسمه لويجي ماير الشرق الأدنى برمته لحساب راعيه، الدبلوماسي وهاوي التحف، سير روبرت إينسلي. وقد نفذ ماير سلسلة من الرسوم المائية حول موضوعات شديدة التنوع، تتراوح بين مناظر طبيعية بانورامية ولوحات مقياس النيل (الذي يقيس منسوب الماء في نهر النيل) وأعمال ترميم الأهرام. وقد طبعت لوحاته واستخدمت في عدة مجلدات عن تاريخ عدد من بلدان الشرق الأدنى وعمارتها. وعلى الرغم من أن غالبية هذه الصور قد نشرت في لندن، فإن العديد منها أعيد إنتاجه في كتب لعلماء إيطاليين مثل الميلاني جيوليو فيراريو الذي يشكل كتابه الأعراف القديمة والحديثة مجموعة من مجلدات ضخمة تدرس أعراف شعوب العالم وأزياءها وهو الخلف المنقح لكتاب في العادات القديمة والحديثة (1590) لتشيزاري فيسيليو شقيق الرسام تيتيان. وقد زود هذا النوع من الكتب فنانين إيطاليين مثل فرانشيسكو هايز، الذي يعتبر تأثيره هاماً والذي امتلك نسخة من كتاب في العادات... بمواد لأعمالهم الفنية المتخيلة في القرن التاسع عشر.

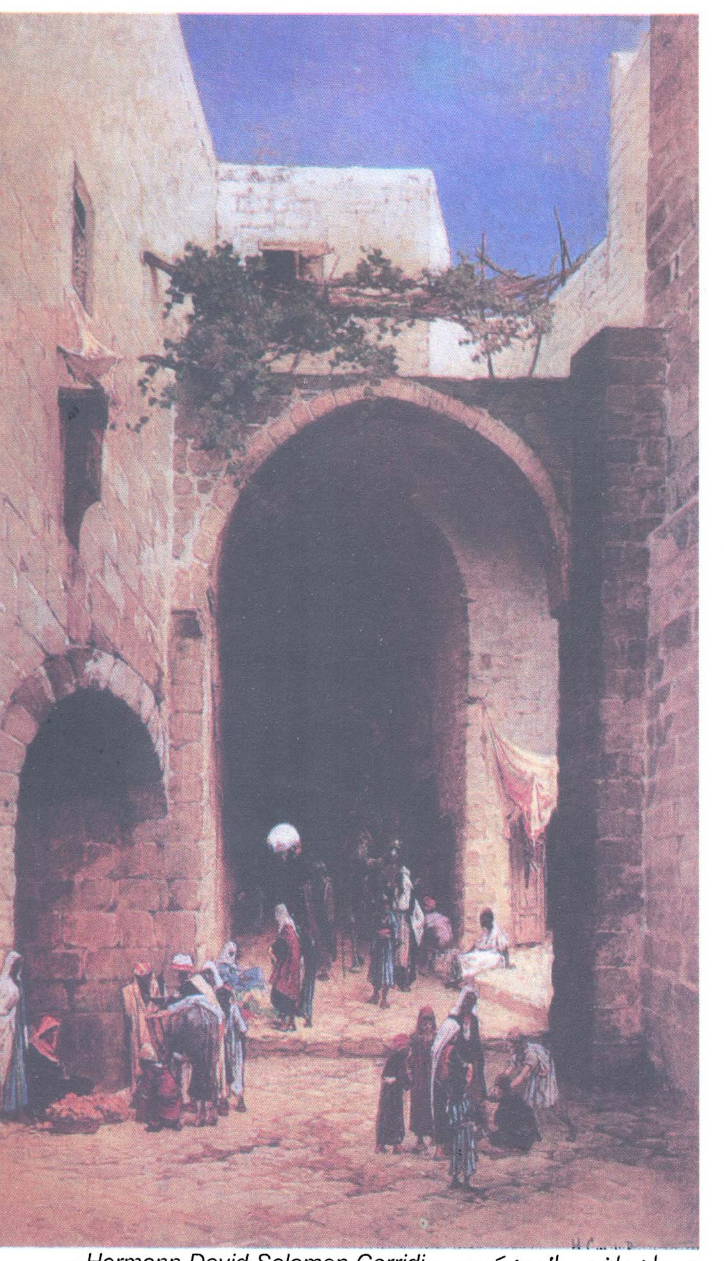
ورافق رسامون إيطاليون مثل أغوستينو أليو ورافاييلي كاريللي وأليسندرولا فولبي وغيرهم العلماء والأرستقراطيين الأوروبيين في رحلاتهم إلى اليونان ومصر والقسطنطينية وإلى وجهات أخرى في الشرق الأدنى وشمال أفريقيا طيلة القرن التاسع عشر. وقد انضم جيوشيبي أنجيليلي، وهو فنان فلورنسي ولد في البرتغال، بحماسة إلى الحملة الفرنسية — التوسكانية في مصر والنوبة عام 1828 وساهم، عبر مئات من

اللوحات لأضرحة ولقطع معمارية، وفي مؤلف إيبوليتو روزيليني الآثاري، أوابد من مصر والنوبة. كما أنه وجد الفرصة كي يرسم صورة ضخمة لمجموعة من أعضاء الحملة بين أطلال طيبة، وهي اللوحة الموجودة حالياً في المتحف المصري في فلورنسا.

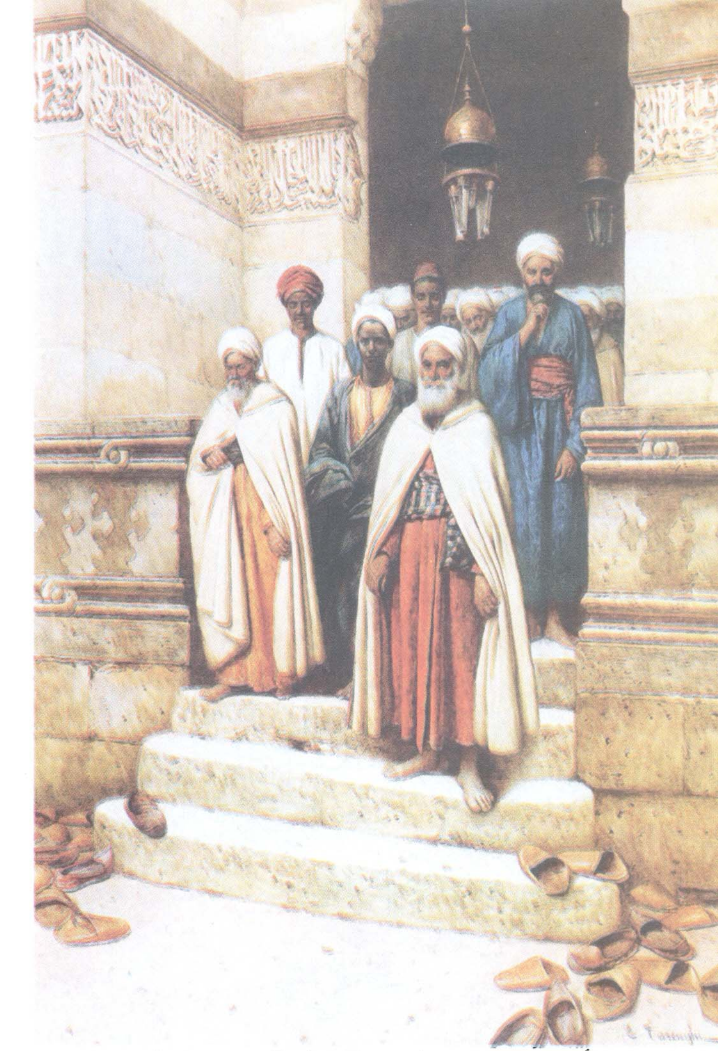
ولكن أسباباً أخرى دفعت الفنانين الإيطاليين إلى الالتفات نحو المشرق في بداية القرن التاسع عشر. فقد ألهبت حرب الاستقلال اليوناني، التي دامت من 1821 إلى 1830، خيال جيل كامل من الشبان الإيطاليين الراغبين في الانعتاق من نهر الأجنبي في وطنهم. وبعد سنوات من نيل اليونانيين استقلالهم على أثر نضال كبير، استمر عدد من الفنانين والكتاب الإيطاليين في مماهاة قضيتهم مع قضية اليونانيين التي عاملوها بإجلال في مؤلفاتهم. ولعب اللورد بايرون في إيطاليا, كما في إنكلترا، دوراً أساسياً في ذلك التيار المحب لليونانيين. فقد ترجمت مجلدات من أشعاره التي تمجد بسالة اليونانيين إلى الإيطالية وحفظها بغيرة رسامون مثل الشاب دومينيكو موريلي الذي رفض أن يرسل نسخته إلى خطيبته بحجة أنها يمكن أن تضيعها. وقد صنع موريلي الذي درس في نابولي عدة رسوم لحلقات منتقاة من كتاب القرصان لبايرون. حالماً بالزمن الذي تتحرر فيه إيطاليا والدولة الإيطالية من قيود الماضي.

وفي العصر نفسه، حقق ميشيلي بيزي وتشيزاري بوجي ولودوفيكو ليباريني لوحات تزاوج قضية الاستقلال اليوناني في مواجهة الهيمنة التركية. وعلى المنوال نفسه، سوف تلعب مسيرتهم دوراً في إطلاق الأسلوب الغرائبي الشرقي الذي كان يميل، في نهاية القرن التاسع عشر، إلى تجاهل الحدود الجغرافية.

وخلال القرن نفسه، خضعت المصالح السياسية والاستعمارية الإيطالية في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا لمتغيرات متعددة. فقبل 1861، التاريخ الذي فاز فيه جيوسيبي غاريبالدي ورفاقه الألف لإيطاليا باستقلالها، وحين بدأت البلاد في تشكيل أمة متجانسة وسيدة، وجدت مستوطنات إيطالية هامة كانت تمارس نفوذاً كبيراً في العالم العربي. فعلى الرغم من أنها لم تمتلك قط سلطة سياسية بوصفها كذلك، فإن المجتمعات الإيطالية، كذلك الذي كان في تونس والذي كان مشهوراً بكونه الأعرق والأكثر جداً وازدهاراً بين تلك المجتمعات الأوروبية التي قطنت أفريقيا، كانت تحكم قبضتها على قسم هام من اقتصاد البلاد. وتظهر دراسة أجريت عام 1927 أن عدد الإيطاليين الذين كانوا يعيشون في مصر



هرمان دافيد سالمون كوردي « Hermann David Salomon Corridi »، *زقاق مصري، زيت على قماش، 103*66 سم، لندن.*



أنريكو تارانشي « Enrico Tarenghi »، على درجات مسجد، أكواريل، 73.6*52 سم، لندن.

ويعملون فيها ازداد من 6000 عام 1820 إلى أكثر من 52000.

وتسجل إحصاءات سكانية أجريت عام 1888 وجود ما يتراوح بين ثمانية آلاف وعشرة آلاف إيطالي في القسطنطينية فيما لم يكونوا سوى ستين في مراكش (من بينهم فنان بقي، للأسف، مجهولاً).

وجلب الإيطاليون، الذين أحسن ملك مثل محمد علي وخلفاؤه في مصر وفادتهم، إلى حركة تحديث البلاد مجموعة مدهشة من الخدمات والمواهب. وقد شغل عدد كبير من إيطاليي مصر الذين اشتهروا بين المسافرين الأوروبيين الآخرين في ذلك العصر بقيمتهم كمترجمين وأدلاء في الشرق الأدنى- مناصب هامة في مجالات الدبلوماسية والتعليم والطب والهندسة والزراعة. وكانت الإيطالية واحدة من اللغات الدبلوماسية الرئيسية في شمال أفريقيا حتى السبعينات من القرن التاسع عشر، وصدرت بعض الصحف الأوروبية الأولى التي نشرت على التراب المصري بلغة دانتي، في طبعات كان يحصل عليها مسلمون تلقوا تأهيلهم في إيطاليا. وكان الخديوي يستخدم، بين آخرين، فنانين ومعماريين ونجاري أثاث ومرممين إيطاليين. وكان هؤلاء الفنانون يمارسون غالباً أيضاً مهاماً تعليمية وافتتح بعضهم، مثل جيوسيبي بارفيس هناك محترفاتهم الخاصة. وقد هاجر بارفيس، المولود في بريمي بالقرب من لوميللينا عام 1832، إلى مصر في فترة مبكرة من حياته المهنية. وقد صمم، لصالح الخديوي إسماعيل أثاثاً متقناً منقوشاً ومبرقشاً ثم أدار، بعد ذلك، مصنعاً للأثاث في القاهرة. وقد عرض نماذج من دواليبه وخزائنه شبه الإسلامية في معرض باريس العالمي عام 1867. وفي عام 1884، صمم القاعة المصرية المزينة بتماثيل لأبي الهول كما صمم الصالون العربي في المعرض الإيطالي في تورينو.

واستمرت القسطنطينية في ممارسة فتنتها على الفنانين والمعماريين الإيطاليين طيلة القرن التاسع عشر. وبخلاف هؤلاء الذين رسموا مشاهد للأماكن الأكثر شهرة في المدينة لصالح مسافرين أرستقراطيين، وهي نسخ متأخرة لـ الجولة الكبيرة، رسم إيبوليتو كافي، في طريقه إلى مصر والنوبة، انطباعاته الشديدة الإطلاع عن بازارات اسطنبول. وبعد عقدين أو ثلاثة من ذلك، رسم ألبرتو بازيني مساجد ونوافير وأكشاكاً تهيمن على حشود من الناس بملابس زاهية. وحوالي نهاية القرن التاسع عشر، كان العديد من الإيطاليين يدرّسون الرسم والعمارة في المدرسة الإمبراطورية للفنون الجميلة التي أسسها الفنان التركي عثمان بيه تحت رعاية السلطان عبد الحميد الثاني. ومن بين هؤلاء الأساتذة، نجد فاوستو زونارو، وهو فنان موهوب، ورسام مناظر طبيعية وبورتريهات وقد شغل منصباً فنياً رسمياً في قصر السلطان.

واحتلت إيطاليا، التي استقلت تماماً عام 1870، مكانها في المنافسة الاستعمارية مع القوى الأوروبية الأخرى وصنعت لها موطئ قدم في الحبشة. ونظمت الجمعيات الجغرافية والتجارية الحديثة النشأة في البلاد، رحلات استكشافية إلى المناطق الأخرى في أفريقيا والشرق الأدنى، وفي بعض

الأحيان، كان فنانون مدعوون إلى الانضمام إلى إحدى هذه الرحلات مثل 'جيوسيبي هيمان' الذي رافق عام 1881 بعثة مماثلة إلى ليبيا، ليعود بحصاد من الرسوم غطت لعدة أعوام جدران الجمعية الجغرافية الإيطالية، في قصر غرازيولي في روما. وقد جذبت رحلة أخرى من النوع نفسه فناناً أكثر شهرة هو 'جيوسيبي فيراري'. وإلى جانب لوحات ذات موضوعات دينية في الإطار الجغرافي وبالملابس الحقيقية في سوريا وفلسطين، رسم 'فيراري' مسلمين يؤدون الصلاة ومشاهد أخرى أخذها بصورة حية عن الحياة العربية آنذاك. ودفعت اهتمامات استعمارية منم نوع آخر 'بييترو بوزيليني'، وزير التعليم الإيطالي، إلى إرسال 'ميشيلي كامارانو' إلى أساب، على ساحل البحر الأحمر، عام 1890 وقد صنع الرسام النابوليتاني كامارانو لنفسه سمعة طيبة بمشاهدة العسكرية التي عالجها بأسلوب واقعي معاصر، وكانت مهمته في الحبشة تخليد ذكرى المجزرة التي راح ضحيتها ستمائة جندي إيطالي على هضبة دوغالي عام 1887. وقد أنهى لوحته عام 1896: وبلغ قياسها أربعة أمتار ونصف في سبعة أمتار ونصف.

وخلال الأعوام التي أمضاها في الحبشة، أحاط 'كامارانو' بحقائق البلاد كما لم يفعل رسام إيطالي وعاد منها بالعديد من الدراسات فيها مناظر متقشفة للحبشة ولطبيعتها.

وعندما نظم الخديوي إسماعيل المهرجانات المكرسة للاحتفال بافتتاح قناة السويس، دعا عدداً كبيراً من الفنانين الإيطاليين للمشاركة في تزيين المنشآت الجديدة. وكان 'تشيزاري بيزيو' من بين هؤلاء الذين صمموا ديكورات دار الأوبرا في القاهرة التي افتتحت، عام 1869، بعرض لأوبرا ريغوليتو لفيردي. وطلب إسماعيل من 'ستيفانو أوسي'. وهو رسام تاريخ فلورنسي، موضوعين إسلاميين كان واحداً منهما رحيل السترة المقدسة إلى مكة والتي توجد في قصر دولماباخ في اسطنبول. وقد أبرز 'بيزيو' و'أوسي' موهبتهما المشتركة عندما شاركا في بعثة دبلوماسية إلى مراكش عام 1875. فقد نفذ كل منهما رسوماً توضيحية لوصف 'لإدموندو دي أميسيس' لرحلة من طنجة إلى فاس، وهو كتاب تمت ترجمته إلى العديد من اللغات الأوروبية.

وقد سافر الكثير من الرسامين الإيطاليين الآخرين إلى مصر على أمل الوصول بخيالاتهم إلى قمم جديدة. 'يعتقد الكثير من الناس أن الرسم لم يعد ذا أهمية اليوم، لأن التصوير الفوتوغرافي الذي سبق وغزا الشرق، قد تجاوزه. ولكن التصوير الفوتوغرافي يتطلب معدات غالية يصعب حملها ويمكن أن تتحطم في الطريق.... وعلى العكس من ذلك، يمكن للمرء أن يخط رسماً في أي مكان وخلال بضعة دقائق. وكل من حاول مرة يقول إن الرسم، حتى من المحاولة الأولى،



غوستافو سيموني « Ustavo Simoni »، جزائرية مع موسيقية، أكواريل، 1899م، 55*36.5 سم، نيويورك.



أماديو بريزيوسي « *Amadeo Preziosi* »، من مجموعة نساء تركيات، متحف فكتوريا وألبرت، لندن.

أكثر مقبولية بالنسبة إلى الفنان.... جيوسيبي هيمان في متاب في الرحلات في الشرق، محاذير وتنبيهات، فلورنسا، 1871.

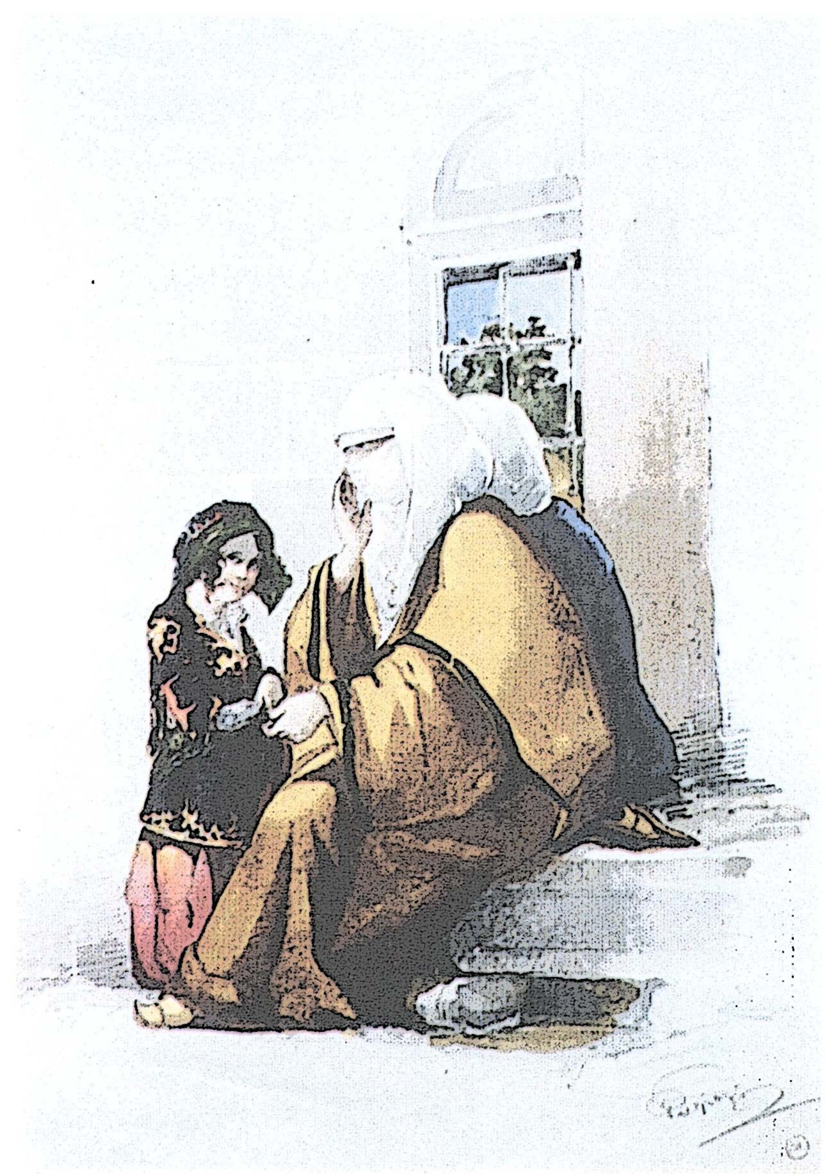
في نهاية السبعينات من القرن التاسع عشر، بلغت النهضة الاستشراقية قمة نشاطها في روما. ولم يكن ذلك لأن العاصمة استأثرت بذلك التيار الفني في إيطاليا — فالبندقية وفلورنسا وجنوة ونابولي وميلانو كان كل منها يمتلك مدرسته الخاصة العرضية - إلا أنها اجتذبت إليها عدداً هاماً بصورة خاصة ومن مختلف الجنسيات من فنانين يهوون الموضوعات الإسلامية. لم يسبق لكثير من هؤلاء أن زاروا العالم العربي، وقد أسسوا إلهامهم على مزيج من الخيال وحقائق واقعية زودهم بها التصوير الفوتوغرافي والمواد الإسلامية التي كان يمكن لهم أن يروها في العاصمة الإيطالية. وقد أحضر العديد



أماديو بريزيوسي « Amadeo Preziosi »، من مجموعة نساء تركيات، متحف فكتوريا وألبرت، لندن.

من هؤلاء الذين زاروا أرض الإسلام بالفعل - تشيزاري بيزيو، غوستافو سيموني، أتشيللي فيتوني، جيوسيبي فيراري، ميشيلي كامارانو وإيتوري زيمينيز رسام المجلات الشهير — مجموعات هامة من المواد التزيينية والسجاد والأثاث الشرقي. وقد عاد فيرتوني إلى روما بمصراعي باب شديدي الشبه بأبواب المساجد ووضعهما في مشغله في شارع مارغوتا.

وقد وقفت عدة عوامل إلى جانب روما كي تجعل منها مركزاً لهذا النوع من الفن. والسبب الأكثر عمومية كان اهتمام الصحافة، في ذلك الوقت، باستكشاف أفريقيا والشرق الأدنى، ونشر أعمال لمستشرقين فرنسيين في كل إيطاليا وليس في روما وحدها. ومن الأسباب الأخرى مجيء جامعي تحف من هواة المشاهد الشرقية الزاهية (بما في ذلك



أماديو بريزيوسي « Amadeo Preziosi »، من مجموعة نساء تركيات، متحف فكتوريا وألبرت، لندن.

مشاهد لشمال أفريقيا) من أوروبا والولايات المتحدة كي يضيفوا إلى مجموعاتهم لوحات تمثل موضوعاً رائجاً آخر، اللوحات الأنيقة أزياء تاريخية التي تعيد خلق أجواء روايات ألكسندر دوماس وصالونات القرن التاسع عشر. وتدين روما. وعلى وجه الخصوص، يسوقها الشرقي المزدهر بصورة مباشرة وغير مباشرة معاً إلى فنان أسباني شاب جاء يدرس فيها عام 1858.

كان ماريانو فورتوني، المولود في ريوس عام 1838 والذي توفي نتيجة الملاريا في السادسة والثلاثين من عمره فقط، موضوع عبادة يمكن أن يشتهيها أي نجم في عالمنا المعاصر. كان لامعاً إلى درجة أن رعاته في برشلونة كانوا قد نجحوا في تجنيبه الخدمة العسكرية ثم تلقى منحة كي يدرس في



أماديو بريزيوسي «Amadeo Preziosi»، من مجموعة نساء تركيات، متحف فكتوريا وألبرت، لندن.

أكاديمية الفنون الجميلة في روما. توجه، عام 1860, إلى مراكش كمراسل حربي فني. وبعد أربعة أشهر قضاها في متابعة الحملة الأسبانية، عاد إلى إيطاليا مروراً بأسبانيا، برسومه الأولى التي سوف تحدد مصير مهنته. وقد دهش أصدقاؤه بسرعة تقدمه وأعلن فيرتوني أن التلميذ السابق عاد أستاذاً كاملاً وبدأت أعماله تباع بصورة جيدة. وليس أمراً صعباً اكتشاف السبب. فأسلوبه العصبي والمضبوط في رسم الشخصيات العربية أعطاها حياة قوية وقد جعلته هذه الخصلة، مترافقة مع عزيمته وحماسه رأس متقد، هو ورسمه لا يقاومان.

في بداية إقامته إيطالية، ضم ماريانو فورتوني موهبته إلى موهبة رسام روماني شاب أصبح تلميذه وصديقه، هو أتيليو

سيمونيتي. وقد أمضى الفنانان الغالبية العظمى من أوقاتهما معاً يجوبان الأزقة النائية بحثاً عن مخازن تبيع أغراضاً نادرة يضمنانها لوحاتهما ذات الأزياء. وعندما عاد فورتوني على أسبانيا ومراكش، جمع عينات من الأسلحة والخزفيات والزجاجيات والملابس والمطرزات والسجاد والأثاث الأسباني – المراكشي بحيث أصبح مرسمه، بصورة ثانوية، متحفاً حقيقياً للفنون الشعبية. وكان سيمونيتي هو الذي اهتم بالمجموعة عندما كان صديقه في رحلة، وبعد موت فورتوني، تخلى فوراً عن الرسم كي يتاجر بالتحف، بولع، كي لا نقول بدافع من الاهتمام الخالص بمواد الفن الإسلامي.

وفي كتابه حياة فورتوني وأعماله، يذكر البارون س. دافيلييه أن فورتوني لاحظ، عند وصوله إلى أسبانيا قادماً من روما، نسخاً مقلدة للوحاته. وكان تاجر الفن الفرنسي أدولف غوبيل قد وافق على شراء كل لوحاته بسعر ثابت وكان هواة مجموعات، مثل وليام هود ستيوارت، راغبين في أخذها معهم إلى الولايات المتحدة. وفي روما، كان فورتوني دائماً أقرب ما يمكن من مركز الحياة الاجتماعية. ولم يكن الحب والتقدير اللذين حظي بهما من قبل الكثيرين موضع شك، وقد وصل الموكب الجنائزي الذي رافق جثمانه إلى المقبرة إلى أربعمائة شخص على ما يقال.

ولدى إعلان وفاته، ترك دومينيكو موريللي، رسام التاريخ والمستشرق المشهور، كل شيء وهرع من نابولي إلى روما كي يصل في الوقت المناسب. وشارك أعضاء من الأكاديميتين الفرنسية والأسبانية بصورة رسمية في الجنازة إلى جانب الأصدقاء المقربين من الفنان الذين أتوا من مجتمع شديد التضامن كان يعمل في محترفات شارع مارغوتا..

وهذا الشارع الطويل والضيق، الذي يعرفه تماماً فنانو أوروبا بأكملها كما يعرفه فنانو إيطاليا، يضم عدة مبان يشغلها بكاملها رسامون ونحاتون ومصورون. وما يزال بعض من هذه المنازل، بكواها المزججة التي بقيت سليمة، يستعمل حتى أيامنا هذه كمحترفات. فيما تحول بعضها الآخر، الأقل رحابة، بسلالمها المتعرجة التي تقود إلى أقفاص أرانب ذات مناسيب متعددة، إلى شقق. وتشهد بعض صناديق الرسائل التي صدئت اللوحات المعدنية التي تحمل أسماء أصحابها أو أمحت جزئياً بفعل الأوساخ التي توضعت عليها مع مرور الزمن على الماضي الفني للشارع. فأمام البناء رقم 48، ما يزال ممكناً رؤية اسم نادي وإلى جانبه، وتحت قنطرة مهدمة جزئياً، اسم جاندولو، آخر المتحدرين من إنريكو ناردي الذين يمكن تحديد نسبهم بسهولة، وهو مالك المحترفات ويعيش في هذا المكان حتى اليوم. وقد عمل كل من إنريكو تارينغي ونازارينو سيبرياني وباولينو بافيزي وجيوسيبي أوريلي وإيتوري زيمينيز في المبنى رقم 48 في شارع مارغوتا.

وفي مكان أبعد قليلاً في الشارع، عمل كل من فيرتوني ,جيوسيبي سينيوريني وروبرتو ريموندي وجوزيه غاليغوس إي أرنوزا وروبنز سانتورو سانتورو في الدراسات الباتريكية الأكثر مهابة. وقد كان لجيوليو روزاتي وفرنشيسكو (فرانك) كولمان وأومبرتو كاتشياريللي وأنطونيو مانسيني، وهم فنانون كان لديهم القليل من القواسم المشتركة باستثناء اهتمامهم بشمال أفريقيا والمشرق الأدنى، كان لهؤلاء جميعاً محترفاتهم الخاصة في شارع مارغوتا، في وقت أو آخر من نهاية القرن التاسع عشر أو بداية القرن العشرين. وقد ذهب زيمينيز، رسام المجلة الأسبوعية إيلوستراتسيوني إيتاليانا، في وقت لاحق، إلى الحبشة. وتوجد بعض لوحاته الأفريقية اليوم في المتحف الأفريقي في روما. ولكن خلال عدد من السنوات، ولا سيّما في العقدين الثامن والتاسع من القرن التاسع عشر، كانت رسومه عن الحملات الإيطالية في شرق أفريقيا مستقاة من صور فوتوغرافية أرسلها إلى مجلته مراسلون وأنتروبولوجيون مقيمون في الموقع. ومن الممكن أن تكون صور فوتوغرافية، أيضاً، قد ألهمت اللوحات المائية لبارتوليني وتارينغي التي كانت الشوارع الحية في القاهرة موضوعات لها. وغالباً ما كان تارنيغي يعيد إنتاج الصورة نفسها في العديد من اللوحات ومن شبه المؤكد أنه وبارتوليني قد تقاسما الصورة الفوتوغرافية ذاتها، مرة واحدة على الأقل. فالاثنان رسماً لوحات مائية موضوعها مقهى له المدخل نفسه مأخوذاً من الزاوية نفسها.

وقد كان التصوير الفوتوغرافي، في بداياته، بدعة رائجة ومارس تأثيره، بالأحرى، على الرسم في إيطاليا كما في فرنسا. ففي الثمانينات من القرن التاسع عشر، أسس العديد من الفوتوغرافيين الإيطاليين مختبرات في مصر. وقد قدموا،

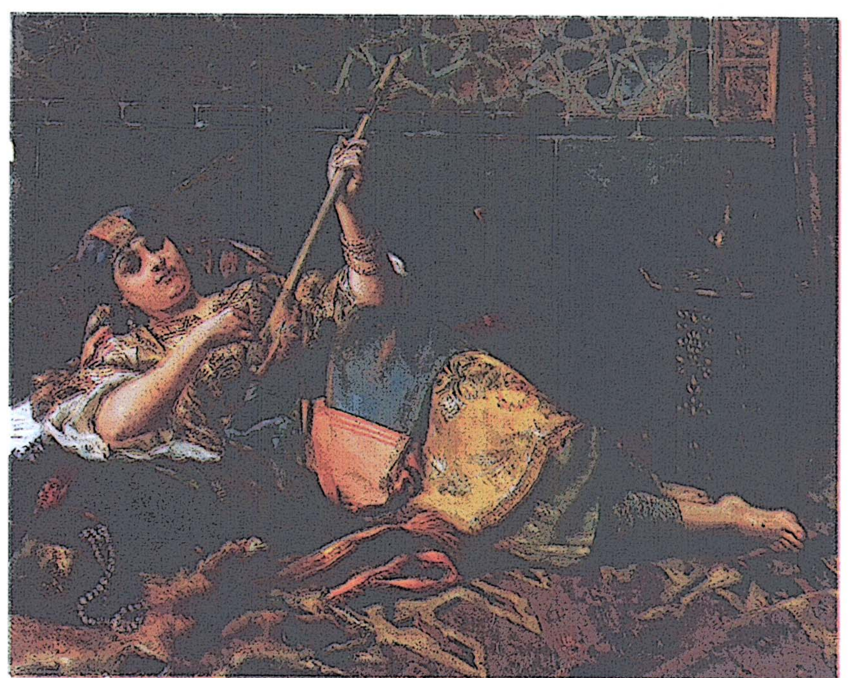
بعملهم لصالح مؤسسات رسمية ودوريات، عناصر عن أنماط حياة الشعوب العربية والتركية واليهودية المعاصرة. وأمضى ماريو دو ماريا الذي استحق، بسبب لوحاته الصوفية التي تمثل مشاهد في ضوء القمر، لقب رسام الأقمار — عدة أعوام من حقبته الرومانية. في الثمانينات من القرن التاسع عشر، في تعلم استخدام آلة تصوير. وقد جمع مجموعته الخاصة من الصور الفوتوغرافية التي اشترى بعضها، كمشهد واحة بالقرب من طرابلس في ليبيا، من مزودين غير معروفين واستخدمها في لوحاته الاستشراقية. وحصل بعض التجار، مثل غوبيل، على صور لمصر وليبيا لاستخدامها كوثائق من أجل الفنانين الذين يتعاقدون معهم. وقد أرسل بعض من تلك الصور إلى موريللي، في نابولي، عندما كان يعمل لصالح غوبيل، ومن المحتمل أن عدداً من الصور من النوع نفسه وصل إلى روما. ووفر مصورون هواة، أيضاً، مادة كان يمكن للرسامين أن يقترضوها كما توصلوا إلى إقناع بعض الفنانين، أحياناً، بأن يلتقطوا الصور بأنفسهم. وعندما عاد جيوسيبي كارافيتا، أمير سارانيانو، إلى نابولي بعد أن تعلم استخدام آلة التصوير في فرنسا، دعا ثلاثة فنانين لاصطحابه إلى القسطنطينية وقد كسب فن التصوير الفوتوغرافي واحداً منهم، على الأقل، فرانشيسكو نيتي، بسبب حماسته. وما تزال مجموعة صور كارافيتا الأحادية اللون لبلدات في شمال أفريقيا والشرق الأدنى، تلقى تقديراً كبيراً حتى يومنا هذا. وهنالك فوتوغرافي آخر مشغوف عمل في صلة وثيقة مع فنان هو إليزا، زوجة فاوستو زونارو، الرسام الرسمي لبلاط السلطان عبد الحميد الثاني. وقد تعلمت، هي أيضاً، تقنية التصوير الفوتوغرافي في باريس قبل أن تعود إلى القسطنطينية لمساعدة زوجها على رسم صور لسيدات الحريم الإمبراطوري.

في عام 1881، انضم جيوسيبي هيمان إلى الحملة التي أرسلت لاستكشاف ليبيا، وبعد بضعة أشهر، لاحظ بخبرته، أنه يزور منطقة يعرفها الإيطاليون بأقل مما يعرفون استراليا ونيوزيلندة، فيما يهرع البربر، أنفسهم، إلى روما، مظهرين شعبية العاصمة الإيطالية لدى الشمال أفريقيين. وعندما كانوا يتجولون في الأحياء القديمة من روما التي ربما كان أسلافهم قد عرفوها، كان هؤلاء العرب ذوي الأزياء الفضفاضة يلهمون بضعة فنانين لم يعرفوا بلادهم إلا شفاهة.

وعام 1881 هو أيضاً العام الذي نظم فيه سينيوريني وأصدقاؤه كرنفالا عربياً في الحلقة الفنية. وككرنفال روما اليوم، أقيم في ساحة الشعب وفي المضمار، وقد ارتدى المشاركون فيه أزياء خرجت مباشرة من مخزن للإكسسوارات الغريبة كان يملكه سينيورينو وأقرباؤه. وفي نهاية القرن التاسع عشر، جاء شبان مصريون للدراسة في أكاديمية سان لوكا والتي تخلى أحد أساتذتها، تشيزاري ماكاري، مؤقتاً عما يعتبر موضوعاته الأكثر جدية كي يكرس نفسه لموضوعات أكثر خفة وريعية، وكانت واحدة من هذه الأخيرة لوحة مغاربة البندقية المعروفة اليوم باسم العودة من العيد أقرب ما تكون إلى الأستاذية وعرضت في المزاد العلني عندما بيع محترفه عام 1921.

وقد هيمن ظل ماريانو فورتوني. وهو الأمر الذي يعتبره البعض مثيراً، على النمط السائد للرسم عدة أعوام بعد وفاته. فقد اعتبر فنانون ذوي خيال مشرق، مثل جيوليو روزاتي، ورثة لتقليد الفنان الأسباني الشاب. ولكنه يمكن أن يقال، أيضاً، أن كلا الاثنين يدين بالكثير لجان ليون جيروم. وأسف آخرون، كجيوسيبي فيراري وميشيلي كامارانو، فيما بعد، لمحاولتهم نسخ ماريانو فورتوني وغادر جيوسيبي سيموني روما كي يتجنب، عبثاً، المقارنات. وزار فيراري وكامارانو أفريقيا بعد حقبتهم الفورتونية، كي يقوم الثاني برسم هزيمة مشهورة للقوات الإيطالية في الحبشة ومن أجل إجراء دراسات أخرى عن البلاد وسكانها. وقد أصبح فيراري مشهوراً بفضل مشاهده الإنجيلية التي كان المسيح وتلاميذه، فيها، يرتدون على طريقة سكان سوريا، البلد الذي زاره في الثمانينات من القرن التاسع عشر.

واكتشف غوستافو سيموني، وهو مستشرق روماني آخر صمم أن يهز النفوذ الراسخ لفورتوني، مهنته في مدينة تلمسان القديمة، في الجزائر. وقد أمضى فيها بضعة أعوام يعمل في منزل منزو وتوصل إلى التعرف إلى أعضاء فرق إسلامية متنوعة. وقد استقبل، وهو الذي اشتهر بحسن ضيافته في الدوائر الرومانية، زواراً أجانب. وعند عودته إلى إيطاليا، نفخ في رسامين، مثل بارتوليني وس. فابريزي وهو فنان معروف



أ. بيرللي « A. Perelli »، الموسيقية، أرشيف«Berko fine paintings».

قليلاً، ذائقته لجمال المساجد الجزائرية.

وقرب نهاية القرن، جاءت التأثيرات الشرقية على الفن والزخرفة الإيطاليين من الشرقين الأدنى والأقصى على حد سواء. ففي عام 1875، غادر الرسام التوريني أنطونيو فونتانيزي إلى طوكيو حيث درّس فيها طلاباً يابانيين، خلال ثلاثة أعوام، أنماط الفن الشرقي. وقد عاد إلى إيطاليا متأثراً نهائياً بالمفهوم المكاني في فن تلك البلاد التي بدأ في دمجها في إبداعاته الخاصة. وقام هاوي المجموعات إدواردو تشيوسوني برحلات طويلة إلى الصين واليابان في نهاية القرن التاسع عشر، وقد افتتح متحف في جنوة بعد وفاته لعرض المواد التي جلبها معه. وزار رسام المناظر الميلاني كارلو مانسيني الصين وبورما والهند كما زار مصر وسافر الرسام والنقاش غاليليو تشيني سيلان عام 1911. وكان ماريانو فورتوني مهتماً بفن الزخرف الياباني وأضاف مواداً من اليابان إلى مجموعته من روما. وبعد بيع قسم من هذه الأخيرة، نقلت زوجته ما بقي منها إلى البندقية وأضاف إليها، فيما بعد، ابنه ماريانو فورتوني إي مادرازو بعضاً من مقتنياته الخاصة، من بينها صور فوتوغرافية: وتظهر بين هذه الصور مشاهد لمعابد مصرية عتيقة. وقد أسس ماريانو فورتوني إي مادرازو مشروعاً للطباعة على القماش حمل اسمه. وقد أصبح قصره البندقي واحداً من الأماكن الرفيعة التي يقصدها الفنانون والكتاب الراغبون في إعادة خلق الجو المشغوف والزاهي لثقافات الماضي الغريبة. وقد شكل كل الشاعر والمجادل غابرييلي دانونزيو، الذي تلخص روايته الفينيسية النار روح نهاية القرن، وماريو دو ماريا الذي أمضى سنواته الأخيرة في البندقية والممثلة إليانورا دوزي جزءاً من تلك الحلقة الفنية التي كان يمكن اعتبار أفكارها شرقية في أوسع معاني الكلمة.

لقد كان للثقافة والفن والزخرف الإسلامي نفوذ رغم أنه لم يأخذ حقه من التقدير على الرسم في إيطاليا خلال القرن التاسع عشر بحيث أن كتابنا هذا لم يلامس إلا بعضاً من هذه التظاهرات الأكثر بداهة. فنحن لم نمارس. على سبيل المثال،

إلا تمييزاً طفيفاً بين تأثيرات الحضارة العربية في كل من شمال أفريقيا والشرق الأدنى على اللوحات ذات الصلة لأن الكثير من الفنانين الذين لم يعرفوا أياً من الثقافتين خلطوا بينهما في كثير من الحالات. والصحيح هو أن الإيطاليين، كما في بقية أرجاء أوروبا، كانوا موزعين بين أقلية مفتونة بالعالم العربي والباقين الذين لم يكونوا يعرفون عنه شيئاً تقريباً. وقد وجدت كتب إيطالية،كانت تدرس نتفاً دقيقة من شعر صقلية العربي، ووجد رسامون، مثل دومينيكو موريللي، عانوا الكثير كي يتعلموا قدر ما يستطيعون عن الشرق الأدنى دون أن يزوروه أبداً، وفنانون درّسوا أنماط الفن الغربي لطلاب من مصر وسوريا وتركيا وآخرون، أخيراً، مثل ميشيلي كامارانو، أمضوا سنوات ضيق هو الأقصى من نوعه في النفاذ أبعد ما يمكن إلى بلد أفريقي ما وشعبه. وبالمقابل، وكما لاحظ جيوسيبي هيمان، وقد رأينا ذلك، في وصفه لليبيا، فإن غالبية الإيطاليين يعرفون عن أستراليا ونيوزيلندة أكثر بكثير مما يعرفون عن ذلك الجزء من شمال أفريقا الذي يقع مع ذلك على أبوابهم.

❖ ❖ ❖

الترجمة عن كتاب:

LES ORIENTALISTES DE L'ECOLE - ITALIENNE – CAROLINE JULER –
TRA. YVES THORAVAL – ACR EDITION –PARIS -1994

الفنان التشكيلي : سعد يكن...

يحلق وحيدا في الأعالي!..

فيصل خرتش*

«إذا وضعنا سعداً وغليونه وراء لوحته في مشهد متتابع ... إنه فنان، لوحة، فضاء مكاني ودخان دائم، كأنه جزء من ألوان اللوحة ... دخان يرافقه في خلوته، داخل ذاته ... بين وجوهه ... أو على كراسيه في قهوة ، أو حتى داخل جدرانه ، حيث رماة البشرية الحالمة ... الآملة ... المتأملة ... فإننا نضيف حسّاً مستتراً يعبر دون غوغاء، كما الريح والعاصفة، دون حفيف أوراق أشجارها المتساقطة في طريق حياتنا الواهية».

بهذه الكلمات شاهدت الفنانة سوسن سلامة سعد يكن، ولا أحد يعرف متى هندس يكن نفسه على هذا الشكل، أنا عرفته هكذا منذ منتصف السبعينات، عندما ولجت باب مقهى القصر لأول مرة، بحذر ورهبة، كان جزءاً منها، جزءاً من كراسيها، واحداً من أهم معالمها، وهو يرتب بذهنه هؤلاء البشر، يجلسهم على المقاعد، ثم يزيحهم، ثم يرتبهم مرة ثانية ... وعندما لا تعجبه أشكالهم يعريهم من ثيابهم، أو يجعلهم يخلعون أحذيتهم ويرتدون عواطفهم، يأخذهم معه بعيداً ، ليعيد تكوينهم كما يشاء في مرسمه القلق في محطة بغداد ... وعندما ينتهي منهم، يتذكر المقهى ، فيعود إليه مسرعاً ، ليكتشف الحقيقة وقد انسلخت من جلدها، وها هي المقاعد وحيدة، مسكونة بالصمت، يحزن عليها، ربّما ... عامل المقهى رتبها أيضاً ... لكن هذا الترتيب، لا يعجب سعداً، يعاود تنسيقها كما يرغب هو ... هكذا يجب أن تكون ... وعندما تدق الساعة معلنة منتصف الليل، يأتي إليها متوجساً، قد يحرك أحد مشاعرها ... أو يوقظها من غفلتها، وعندما يطمئن عليها، يشعل التبغ في غليونه ويمضي مع حفيف الليل إلى منتهاه.

... يأتي أبو الخير، كل يوم ، قبل السادسة صباحاً ... وقبل أن يفتح باب المقهى، يبتسم وهو يلقي عينيه على الكراسي، لقد أعاد ترتيبها مرة أخرى يعرف تماماً، إنه سعد يكن ... عيب يا سعد، هذه لعبة لا تنتهي، وهكذا يتعاقب الليل والنهار، وكل منهما يعيد ترتيب الكراسي كما يرى ...

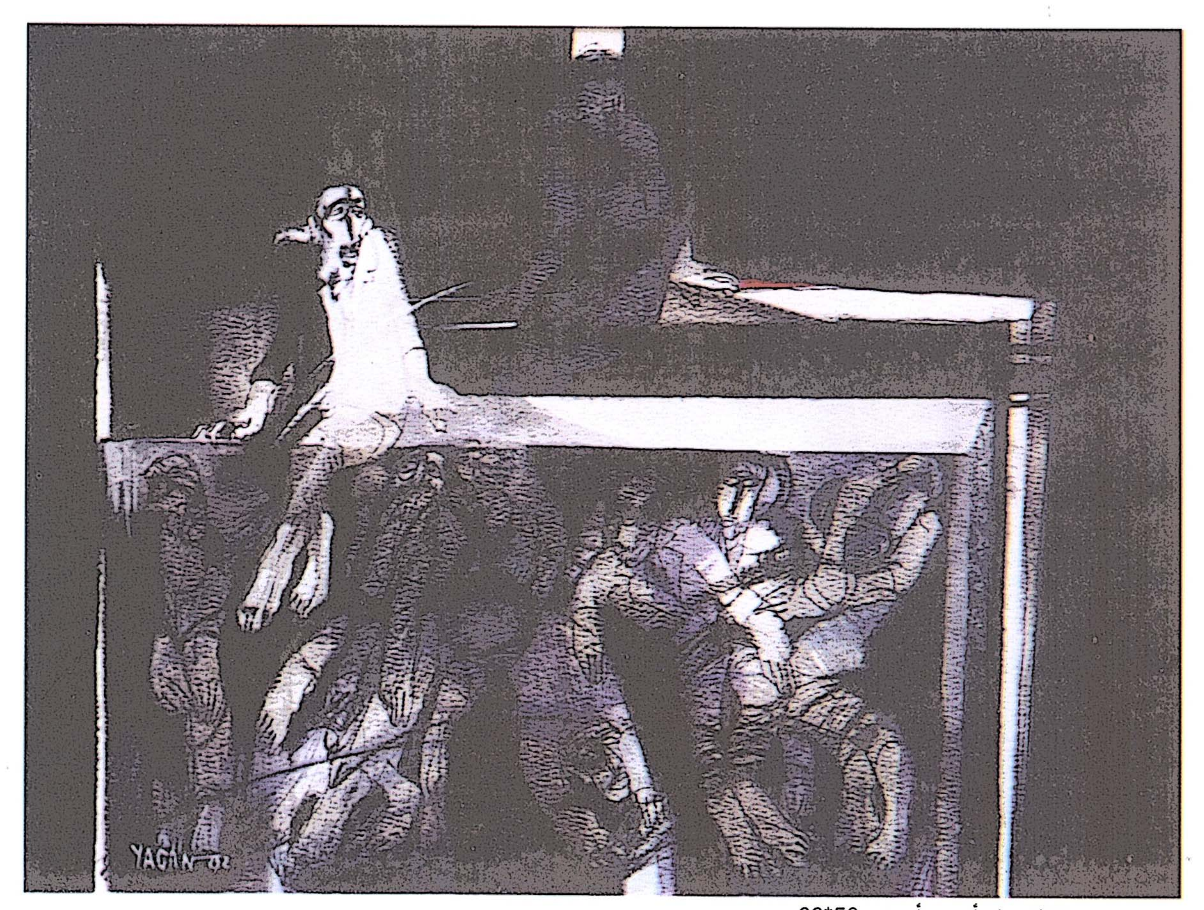
قال لي: إن أول كتاب تعرف عليه، كان القرآن الكريم، كان ذلك عند الكتاب، وعندما تحولت الحروف إلى أشجار وسماء وأرض وخرفان وماء، راح يقرأ قصص الأطفال ذات الخيال الموحش والمغامرات ... ومنها إلى أقبية الكتب التي تبيع سير الملوك والعشاق الخائبين، فتحت نافذة على كون واسع، ورحت أجوب الأرض مراراً، أرافق أبطال القصص والحكايات وأركب الغيوم لأشاهد العالم من الأعالي، أستأجر الكتب وألتهمها بنهم عاشق على درج العمارة، لم أكن أعرف ما هي الثقافة، كنت مغرماً بهذا العالم الذي راحت تنسجه لي الحكايات، أتلذذ بالقراءة، لأعيد ترتيبها في أحلامي بعد أن أحوّل السطور إلى حالات ملونة وحياة وبشر يتحركون، يركضون وهم لا يشبعون من الضحك أو البكاء أو الأسى. وعندما اكتشفت أصابعي، رحت أفكر بها، أفكر كيف يمكن لي أن أحول العالم إلى مشاهد جديدة، لا يعرفها أحد، أردت أن أقول لهم، أنا سعد يكن، أرى العالم، لا كما ترونه، لذلك سوف أخرجه من بين أصابعي يغني على الجدران ... سألوّنه بألوان الطبيعة ذاتها ... وستكونون أنتم ... القاتل والقتيل .

وليد إخلاصي، تعرّف عليه قبل ذلك، في أواخر الستينات،

* روائي



وجه، 30 *30، زيت



رجل يسكن فوق الجدار، أسود وأبيض، 50*60 سم.

فقد لفت انتباهه شاب لم يتجاوز العشرين من عمره، كان يتردّد على مسرح الشعب مصطحباً أوراقه وأقلامه، ينزوي في ركن ويبدأ الرسم، وكان ذلك يتم أثناء التدريب على البروفات المسرحية، يقول إخلاصي: « وفي إحدى المرات اقتربت منه في فترة الاستراحة، عرف على نفسه، بأنه سعد يكن، يهوى الرسم، وهو يدرب نفسه على رسم الشخصيات، وهذا المكان (المسرح) من أفضل الأماكن لمتابعة حركة الأشخاص وتثبيت اللحظات التي يراها مع تداخل النور والظل والعتمة، كان يعمل بشكل جاد وينتقل من زاوية إلى زاوية كرجل في الخمسين من عمره، إن دقة الاسكتشات التي يرسمها قربتني منه أكثر، وصرنا صديقين، بخاصة وأنا أرى فيه روحاً فنية مبكرة لشاب يحلم بالفن، وفي السنوات التالية أدركت أنه يمتلك الإرادة القوية ليكون فناناً ولا شيء آخر ... ».

ولكن متى اكتشف سعد يكن الفنان القابع في داخله، هل ولد فناناً بشاربيه المعقوفين إلى الأعلى وغليونه وأناقته ونظافته وجلسته الاعتيادية في المقهى ؟ ربما يكون قبل ذلك، أيام الطوفان مثلاً ... أيام الخليقة الأولى ... كان يرافق الكهنة في المعابد يحمل آنية البخور معهم، ويبحث عن مكان آمن يلقح فيه أفكاره، ويجلس تحت ظل ليرسم تاريخ البشرية. قد يقال قبل ذلك أو بعده بكثير، ولكن صديقه الذي يعيش حياته شعراً، اكتشفه في يفاعته ...

يكتب عنه منذر مصري: « سعد يرسم منذ نصف قرن، لأنه بدأ الرسم سنة 1964، ولم يتجاوز عمره الرابعة عشرة، كان خريج مركز الفنون التشكيلية في حلب ... أي اختيار باكر هذا، في محيط كمحيطنا، في جيل كجيلنا، أن يختار واحدنا الحياة رسّاماً، قبل أن تعرض عليه بقية الخيارات، قبل أن

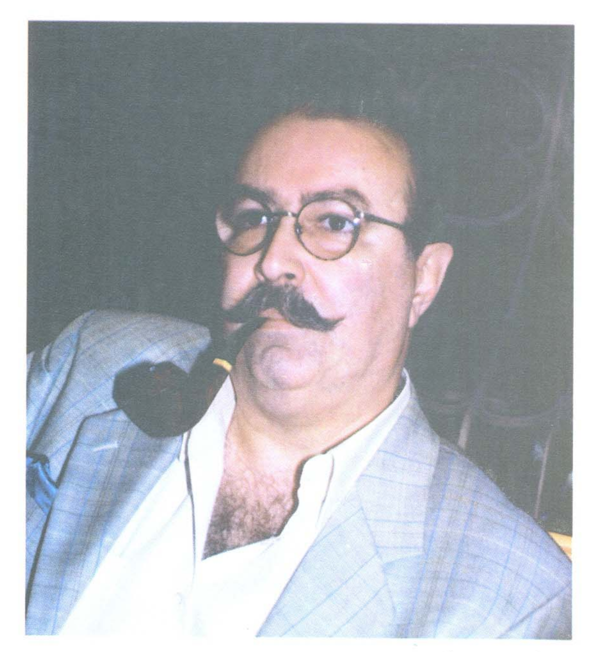


*تشكيل جدار وناس،أ سود وأبيض، 50*60 سم.*

يعرف أن هناك خيارات أخرى، أي اختيار خاص وصعب وشاذ، أستطيع القول ... إلا أنه، كما يبدو الآن، وبعد كل هذه السنين، كان اختيار سعد الوحيد، وكأنه لم يكن هناك احتمال وجود اختيار آخر ... لأن ما صار سعد إليه الآن، في هذا المحيط، وبعد كل هذا الزمن، هو لا شيء، لا شيء على الإطلاق، سوى رسام، لا ينام ولا يستيقظ، لا يحب ولا يكره، لا يبيع ولا يشتري، لا يربح ولا يخسر، لا يصيب ولا يخطئ، لا يحارب ولا ينهزم، لا يحسد ولا يشفق عليه إلا في كونه ... رساماً، رساماً أحادياً، رساماً مطلقاً.

كان سعد يرسم بخط قوي قاسي، غير خاضع للمنظور أو التشريح، خط خاص. كنا نتبارز، كما يتبارز الفرسان بالسيوف، أن يكون للواحد منا خط قوي، هو ما يجعله يحوز على اعتراف الآخرين وإعجابهم، أما اللون فيأتي لاحقاً.

انتسب سعد في عام 1970 إلى كلية الفنون الجميلة، ويحلو له أن يتذكر بأنه حصل على الترتيب الأول في مسابقة القبول، لكنه لم يتابع دراسته، يقول، إنه تركها بعد ذلك بسنتين، لأنه وجدها لا تعلمه شيئاً، مع أنني أرى في ذلك واحدة من أهم مآثره، ومنذ تلك الفترة، بعمر 21 أو 22 عاماً، أي لم يستغرق سوى سنوات قليلة من تخرجه من مركز الفنون التشكيلية بحلب (كان يديره ويدرّس فيه الراحل إسماعيل حسني والفنان طالب يازجي)، المكان الذي أخذ منه سعد عدته الفنية الأولى، وتعرّف فيه على رسامين مهمين، كمأمون صقال وعبد الرحيم ططري ووحيد مغاربة، صار لسعد اسم وصار له موقع في واجهة الفن التشكيلي السوري، رغم أنه، وربما لأنه، ما إن تمكن من أدواته، حتى استدار، ليس إلى اليمين أو إلى اليسار، بل إلى داخله، أي ليكون مأسوياً وفاجعاً، أقام معرضين



الفنان سعد يكن.

بالأسود والأبيض، عامي 1970 - 1971، لأناس لؤي كيالي الحزانى والمهزومين والوحيدين وكشخوص مروان قصاب باشي ذوو الرؤوس الكبيرة والأطراف الرفيعة الواهية، ولا حتى مسوخ فرانسيس بيكون التي خضعت لتيارات شعورية قوية تسحب وتلف وتمسح ملامحها وتقاطيعها غير الإنسانية، كلها لم تكن تعادل واحداً بالمئة من فجائعية الصور والأوضاع التي يرسم بها سعد أبطاله».

من هنا كان عليه أن يتابع ثقافته الفنية والمعرفية، يقول: «بدأت فكرة القراءة بفكرة المعرفة وتوسيع الدائرة الذاتية نتيجة الحاجة الداخلية لتوسيع أفقي الشخصي كإنسان وتقديم عمل فني يوازي المعارف قدر الإمكان، من هنا بدأت علاقتي الحقيقية مع الكتاب، ويعود هذا إلى التعرف على موهبة الرسم عندي، إذ أصبحت شغلي الشاغل ، وكان لا بد من التعرف على حياة الفنانين ودراسة سيرتهم الذاتية، والتعرّف على أصول وقواعد الفن والمدارس الفنية وقواعد اللون والضوء، والتشكيل العالمي والعربي، وهناك الحوارات والصداقات والتعرّف على الكتاب والشعراء الذين يلامسون موقفي الذاتي من الأشياء والعالم، كل ذلك كان مدخلاً أساسياً لمحبتي للقصة القصيرة والرواية والشعر، إن معرفتي الشخصية بالقاص زكريا تامر في بداية السبعينات دفعتني لقراءة جميع أعماله، والشي ذاته حصل مع علي الجندي ومحمد الماغوط وحنا مينا وسعيد حورانية ومحمد عمران وغيرهم.

تطوّرت هذه الحالة مع مرور الزمن إلى البحث عن قراءات مختلفة، فكان هناك كتاب كثر أغنوا مسيرة حياتي الثقافية وأثروا في سلوكي الشخصي، مثل ألبير كامو، كونستانتان جيورجيو في روايته الساعة الخامسة والعشرون وهمنغواي وماركيز. وعندما توسعت دائرة معارفي الاجتماعية، تطوّر مفهوم القراءة عندي، فأصبح مرتبطاً بالموقف من الإنسان والعالم، ممّا اضطرني لأن أقرأ الكتب الاجتماعية والسياسية والتعرف على النظريات الاقتصادية وعلم النفس، ومع اعتزالي والدخول في عزلة ذاتية، دخلت في قراءات كانت قريبة من فهمي، فقرأت المتصوفة وتعمقت في دراسة ابن عربي والحلاج والسهروردي، وحوّلت اشراقاتهم إلى أعمال تشكيلية تمثل أفكارهم وتلخص حيواتهم في لوحة واحدة.

وعندما قدّمت معرضاً عن جلجامش، عدت إلى قراءة الأساطير، ثم أعدت توظيف الملحمة بإحساسي الداخلي لأقدمها ضمن معطياتها الثقافية والفكرية برؤيا ذاتية، تختلف عما هو موجود في الكتاب. وكذلك عندما تناولت موضوع البحر، كان الحوت الأبيض في رواية موبي ديك هو البحر الذي أقدمه للمشاهد، ولي تجربة بالتعرف على عدة شعراء من خلال نتاجهم الشعري، وقدمت شخصياتهم في لوحات تعكس حالات شعرية، لنزيه أبو عفش وعلي الجندي وكذلك للروائي وليد اخلاصي».

مع هذه البدايات راح الفنان ينتقل من المرحلة البسيطة في الشكل والإمكانات إلى المرحلة المعقدّة من حيث الدوافع والرغبات، لخوض تجربة متميّزة عن الآخرين.

وبدءاً من 1970 يدخل «سعد يكن» معركة الصراع وإثبات الوجود على الصعيد الفني، فيشارك في المعارض ويعقد الندوات ويتعرّض للنقد والهجوم، لكنه يظل مستمراً وثابتاً ومتابعاً رسالته الفنية، وعندما يتوقف قليلاً وينظر إلى الوراء يجد خلفه أكثر من خمس وثلاثين معرضاً، في سورية وفي



آخر رجل في المقهى.60*80، زيتي



*الظل والجدار، 20*30 سم، اكرليك زيت.*

مختلف دول العالم، كما أقام العديد من المعارض في معظم صالات العرض في سورية، وتركت أعماله أسئلة كثيرة واستفسارات لدى المشاهدين والدارسين والباحثين.

في لوحات «سعد يكن» سنجد قرّاء الصحف وقد أداروا ظهورهم إلى الطاولة وهم يقرؤون الجرائد، والسياسيون يتحدثون معاً بلغة واحدة وصوت واحد، لا يجدون لغة بينهم سوى لغة الصراخ وإلغاء الآخر، المغني في وسط الحلبة يغني لنفسه والجوقة في واد آخر، تطلق آهاتها الحبيسة في وجه الليل والمكان ... العشاق متنافرون والأصدقاء يكيدون المكائد لبعضهم، وكل يغني على ليلاه ... يأكل جسده من الداخل وهو يفكر بها ... عشاق فاشلون، أزواج تعساء، رجال محرومون من العاطفة الزوجية، يبغونها عند بائعات الهوى اللواتي ينصتن إلى الصمت الممزوج بالحرمان، يجترعن الأسى في كؤوس الألم، ثم ينثرنها على دخان المكان، وهكذا تمضي السهرة إلى آخرها، ويحمل المتعبون أثقالهم ونعاسهم وتعبهم، ويبقى سعد يكن ينتظر آخر رجل في المقهى، يرصده وحيداً مع الكراسي وما بقي من سهرة البارحة ليملأ لوحة اليوم التالي بها.

أي شيء هذا الذي يحيط بالفنان وهو يأخذ ذاكرته معه، ينتقل بين الأماكن ويراقب كل شيء فيها، بدءاً من أدق تفاصيلها إلى همومها وتعبها، ذلك الذي يتجسد في أشباه البشر الذين دخلوا في خلايا المدينة وصاروا في نسيجها، بائع الخيطان وهو يلفّ نفسه بوحدته وخيطانه، كأنه ألف عام من الخيوط الملونة، وبائع الصحف الذي يسحب رجليه بطيئاً على تعب وشقاء يومه ... إنه تعب البشرية كلها، وقد تجسّد في هذا الحِمْل من الكلام الذي ستنتهي صلاحيته عندما تدق الساعة معلنة انتصاف الليل، العروس التي تحلم بقلب أحمر كبير، والعريس الذي يحلم الحلم ذاته، ومع ليلة الزفاف تتكسّر الأحلام وتجهض الأمنيات، وكأنما كل شيء إلى هباء، وقد تحولا إلى رجل وامرأة وجدار.

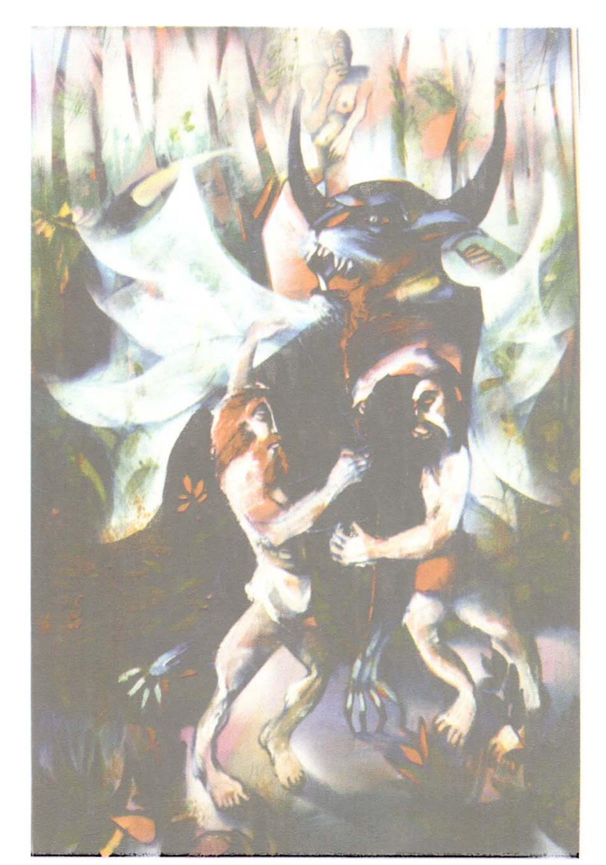
لا يسترخي «سعد يكن» إلى النجاحات الفنية التي يحققها، إنه في رحلة بحث مستمرة، ولا تغريه متعة اللوحة الواحدة،

فتراه في حالة توقّد ذهني وهو يطلق خياله الخصب على آخره، وكأنه يريد أن يصل بلوحته إلى اللامنتهى، ثم يكتشف أن ذلك لم يكن إلا بداية لموضوع اللوحة المفتوحة، فيؤسس من الفكرة الصغيرة موضوعاً متكاملاً . (المقاهي - الملهى - جلجامش - التحرر - رجل يسكن فوق الجدار ... الخ)، وهذه المواضيع التي يتناولها في لوحاته مواضيع ذهنية مركبة مبنية على خلفية ثقافية عميقة تجسد الصراع بين الخير والشر، الحلم والواقع، القوة والضعف، في حركة متضادة أحياناً، متنافرة حيناً آخر، يقويها انشغال باللون والتماهي به إلى درجة الذوبان.

ربما تناسب هذه الجملة «سعد يكن» أكثر مما تناسب إحدى لوحاته، وقد أمتعته هذه الفكرة ليقيم عليها معرضاً كاملاً، كعادته دائماً، إنها تلخص لنا عالم سعد يكن الفني والاجتماعي والحياتي والثقافي، أو لنقل بشكل آخر، إنها عين الفنان المبدع عندما ترى ما حولها، وتلتقط المهم في الحياة، ليتحول عبر آلية معقدة ومتناسقة إلى فكرة تقصّها علينا اللوحة بالألوان المتدافعة والخطوط الواثقة مع ضربات متجاورة وتموجات لونية خشنة وباهرة، إنها مغامرة لم يرتكبها فنان سوى سعد يكن، فيها جرأة الكتابة التشكيلية العفوية والمباشرة التي تؤدي إلى موضوع معقد تستعصي دراسته على علماء النفس، إنه أول من يكتب قصة النفس الإنسانية عبر تشكيل اللون والضوء، وهو يتلاعب بالألوان بحرية كبيرة لتؤدي دورها في إخراج الانفعالات والرغبات الدفينة، ويعطي للون الأحمر أهمية خاصة، إنه يخرج رغباته بواسطة الصور، رغباته في إخراج كل ما يشين الإنسان في جوفه إلى خارج جسده ليبقى داخله نقياً طاهراً، كما الطبيعة البكر وهي

*صبري المدلل، الموال، 100*85 سم، زيتي.*





صراع جلجامش مع ثور السماء المقدس، 100*70 سم، زيتي.

الأحمر يستلقي بجرأته على الجميع، يخترقه البياض وهو ينشد لحن الخلود.

«سعد يكن» نسيج وحيد يطير خارج السرب، ليشكل مدرسة فنية متكاملة، اختار الطريق الأصعب ليبقى متفرداً يصعب اختراقه أو تقليده، وبحسّه الجمالي النظيف راح يعيد صياغة الإنسان، كما يحب أن يراه، نظيفاً وجميلاً وبهياً، إنه يسكن فوق الجدار، يراقبنا في حركتنا اليومية، يقدمنا في صور متلاحقة، كما نحن، كما الحقيقة في تجليها الأسمى والأعمق، ننظر إليه وهو فوق الجدار وكل منا يراه من زاويته، ترى هل توصل أحد منا إلى معرفة حقيقته، يغمز بعينه إلى الجميع ثم يغلق اللوحة على نفسه، ولا يمضي بعيداً، يراقبنا بصمت ليضمنا في إطار اللوحة القادمة.

قال عنه الناقد التشكيلي عدنان الأحمد: «ابتكر لغة جديدة وبيئة تشكيلية جديدة، واكب التطور الحداثي في العالم، أعاد النظر في المشهد اليومي والتراث على ضوء نظرة فنية جيدة وبإيقاع تعبيري متميز أخاذ».

وللتعرّف أكثر على الفنان سعد يكن وعلى تجربته الفنية، كان الحوار التالي، وقد آثرت أن ألغي الأسئلة، لأترك الفنان يعبّر عن نفسه بعيداً عن حصار الأسئلة :

تتناغم بعذوبة البهاء.

يجري ذلك في حداثة تأصلت على يد سعد يكن ورعاها بموهبته عبر تاريخه الفني، ويعود ذلك إلى اختياره أفكاراً طازجة معاصرة، ابنة ساعتها ، كما يقولون، وحتى عندما عاد إلى التاريخ والأساطير والأيقونة، فإنه أكسبها معاصرة وحداثة لتحمل مشاكل الإنسان المعاصر، وقد تكون لوحة صبري مدلل شيخ الطرب في حلب من أعقد اللوحات وأكثرها حداثة، وقد وجد سعد يكن فيه أنموذجاً يخلّد كل ما يحبه الفنان في مدينته التي ولد وعاش فيها، وربما لأن سعداً رأى فيه حلب المدينة العريقة بأصالتها، فخلدها فيه وخلّده فيها، إننا نقف أمام اللوحة فنسمع صوت المغني الأجش وهو يغني القدود الحلبية ونحس بالتأثر البادي على وجهه وهو يتمايل مع الآهات التي تنطلق من حنجرته، الجوقة تعصف وراءه والألوان تتمايل خدرة منتشية ورائحة المكان تندفع عبر الموسيقا وخلفية اللوحة تتماوج بالأزرق الفاتح والداكن المطعم بالسواد واللون

الفن والمغامرة :

« - من الصعب أن أقول إنني اكتشفت الفنان في داخلي، لأنني في الواقع المعاش لا أمارس حياتي بمزاج الفنان، سواء في هذه اللحظة أم غيرها، ففي كل عمل تكون هناك دهشة لحظة انتهائه، بغض النظر عن قيمته، وبريق هذه اللحظة سرعان ما يذوب في الفراغ، لتبدأ مغامرة أتمنى أن تكون جديدة، ومع الوقت لم أعد أشعر برغبة في التفكير بهذه المسألة، المهم دائماً هو (العمل) لأنني أفكر دائماً بأن التجربة هي الطريق الوحيدة لتنمية الذات وتوسيع دائرة اللوحة.

- موقفي من الفن بسيط، لأنه يرتبط بتكامل حياتي الشخصية والإنسانية، أنا أرسم أنا موجود، لذلك وضمن شخصيتي الصدامية الساخرة أنقاد عنوة إلى اللوحة لأكون صارماً، أقوم بجهد كبير لأقدّم أعمالي بصياغات غير انفعالية، لكنني، ومع استمرار عملي أفشل في تجسيد هذه

المقولة، وأعود مبتهجاً للتعبير عن كل الأشياء والموجودات والواقع، عن إحباطات الإنسان ومآسيه الصامتة، وعادة ما أختار نماذجي من الوسط الذي أنتمي إليه، 'المثقف الواعي لمشكلته والعاجز عن التعبير عنها، إنه يدرك مأساته بسلام وصمت يصل إلى حدّ التفاهة'.

- الشخصيات التي أرسمها غير مهمّشة ولا محوّرة، هل تعتقد أن: (بائع الجرائد) يخصّ شخصاً مهمّشاً وأن أحد الوزراء (مثلاً) هو شخص غير مهمّش، ما يهمني في الموضوع هو (الإنسان) والعمل على الكشف عن إنسانيته لفتح حوار مع المشاهد من خلال اللوحة. إنني أقدّم حالة إنسانية، أحمل معها موقفاً أرغب بتوصيله إلى عين وقلب المشاهد.

فنان أمين لإرث المنطقة الثقافي :

- الشخصيات التي في اللوحة هي (نحن). والتناقض بينها هو توافق الواقع مع مزاوجة التفاهة، مع الخنوع، الرغبة الصامتة في التغيير والإحجام المريح والمتكامل مع الشخصية، كلها متعادلة، متقاربة في رفضها وقبولها ... وهنا تتمركز الدراما الفنية التي أعمل من خلالها.

لا يمكنني أن أنسلخ عن الواقع، أن أفكر كفنان يعيش في كوكب آخر، أنا هنا أحمل إرثا ثقافياً عريضاً لتاريخ هذه المنطقة، كما أحمل هموم إنسانها، فكيف يمكنني أن أكون حاكماً وقاضياً وصاحب رؤيا سحرية تحمل خلاص الأمة وبهجة الإنسان ...؟

إن الدائرة الفنية هي جزء من الدائرة الثقافية العامة، فاللوحة والموسيقا والشعر والقصة والرواية، تنتمي إلى أسرة إبداعية واحدة، وحين أعجب بكاتب، كأنني أعجب بلوحة فنيّة تمسّني من الداخل ... وعلى ما يبدو فإن الإنسان لم يطرأ عليه وعلى عواطفه تغيير كبير عبر التاريخ، إنه لا يزال يحمل

جوقة طرب نسائية، 70*90 سم.





جلجامش،أسود وأبيض، دراسة، 60*80 سم.

المشاعر ذاتها من حب وكراهية وخوف من الموت، وهي عناصر مشتركة بين جميع البشر، في اليابان أو واشنطن أو في خيمة منصوبة في الصحراء، وبما أن اللوحة تعتمد على اللغة البصرية، وهي لغة مشتركة عند البشر جميعهم، فإنها سوف تظل الأقرب والأسهل للجمع بين مشاعر الناس كافة، إنني أجد صعوبة بعد هذه التجربة في الانسلاخ عن الآخر، لأنني أدرك تماماً بأنني الآخر، يتجلى ذلك في حركتي اليومية وسلوكي البسيط والمنعزل عن العالم الاجتماعي رغم تجربتي الحياتية الواسعة ، إننا نتكامل في لحظة صمت أو في لحظة تعبير.

إن الإحباطات غير المباشرة ولّدت هذا السكون الشكلي وهذا التراجع البطيء وكأنه دفع وهمي إلى الخلف، أدّى إلى تلاشي القيم، لقد سعينا وصارعنا بها لتحسين وتطوير حياة الإنسان، ولكن فجأة وفي زحمة الإعلام العربي تطفو المتناقضات المقروءة والواضحة وتبتعد المسافات بين الكلمة والسلوك... فكان الركود الذي يقترب من الموت، نحاول إيقاظه بالحياة الروتينية، ولا يبقى لنا من خلاص سوى الاختباء في مساحات اللون والشكل في محاولات عديدة لتقديم لوحة جديدة.

من الواقعية المدرسية إلى أسئلة الحياة والموت :

- في البدايات كان التوجّه واقعياً مدرسياً للتمكن من فكرة الرسم التي ترتبط بالتقنية والخبرة الأولى في أبجدية اللغة الفنية، كنت منغمساً برسم الدراسات السريعة والتمارين الفنية، المتابعة للحركة اليومية فرضت أسلوبية التعبير ثم بدأت بعدها في المشاكل التي يتعرّض لها لإنسان هذه المنطقة، اتجهت بعدها إلى التجارب الخاصة بالإنسان والمقهى ثم الموضوعات الذهنية، فالأيقونة، بعدها إلى الموضوعات المعقدة في لوحة جلجامش والطوفان. ومنذ سنوات طويلة وأنا أميل إلى تناول موضوعات محدّدة في معارضي الشخصية، إنني أبحث وأقوم بدراسات للفكرة الواحدة، أدور حولها في محاولة للكشف عن جوانب مختلفة عمّا هي عليه في الواقع، وعادة ما يكون أسلوبي وتقنيتي الفنية متقاربين، رغم محاولاتي الدائمة لكسر هذه الآلية الروتينية. وأستطيع أن أوزّع أعمالي على منحيين، الأول مستمد من التجربة الحياتية المباشرة والثاني من التجربة الذهنية، ومن هنا تأتي بعض التركيبات المعقدّة إلى حدّ ما لتوضيح فكرة معينة، وهذه الحالة تحتاج إلى توليفة مختلفة عما هي عليه في الواقع، فتكون العناصر في اللوحة واقعية، لكنها، في الوقت ذاته، تخضع لمنظومة وتشكيل غير واقعي، أو غير مباشر ... مما يدفع المشاهد إلى التساؤل، عن ماهية عمل الفنان، وكيف يشكل موضوعه ... بذلك أكون قد حققت التواصل مع المشاهد، مهما كانت العملية صعبة.

لوحات لا تعلّق على الجدران :

- إنّ المشاهد العادي في الساحة الاجتماعية شبه أمي في نظرته التشكيلية، وهذا يعود إلى أن الفن التشكيلي وافد حديث إلى المنطقة العربية، كما هو معروف، فنحن العرب جمهور كلمة. أضف إلى ذلك أنّ الذوق العام بسيط، يبحث في الرؤيا



جلجامش،أسود وأبيض، دراسة، 60*80 سم.

المباشرة للجمال المادّي من خلال الرسم وعندما يقف المشاهد أمام اللوحة ويقول: إنها ناطقة، فهذا يعني أنها تقترب من التصوير الفوتوغرافي ، بالطبع ليس هذا هدفي، لأن رؤية الفنان أهمّ من تسجيل اللحظة المباشرة، يجب أن نبحث في الذات الإنسانية، لكشف خفايا النفس وإخراجها في العمل الفني. إنني أحاول أن أوصل المشاهد إلى رفض ما يراه، وعندما يبدأ بالتساؤل، يكون قد وصل معي إلى بداية التذوّق الفني ومن ثم إلى المعرفة وتحليل ماهية اللوحة .

لقد عانيت كثيراً من تقبّل أعمالي الفنية، خلال مسيرتي، لكنني نجحت في تقديم لوحة، تهتم بالإنسان وتمسّ حياته ومأساته من قريب، ونحن عادة لا نقترب من الأشياء الصحيحة التي تمسنا، وهذا يعود إلى الخوف والجبن اللذين يعيشان في داخلنا، وكل شيء حقيقي له قسوته، وبالتالي فوضع لوحة بهذه الصرامة في غرفة، فيها شي من البطولة والريادة الفنية.

- إذا كنت ألجأ في أعمالي إلى تحوير الأشخاص فذلك للتأكيد على دراما انفعالية معيّنة، وحين أتناول المرأة في عمل ما، فالأقرب إلى التعبير أن تكون مستلبة وخانعة، مكتوفة الأيدي، مستكينة تحت ظل رجل يشكل الواجهة الأولى، رغم أنها تمتلك وعياً وتجربة ومعرفة، وهذا لا يعني أبداً أنني أغبن حق ودور المرأة في الحياة، وإنما يفسّر واقعها ويلقي الضوء عليه، والكلام النظري عن دور المرأة في المجتمع شيء وتلمسّ واقعها ومعاناتها شيء آخر، أنا ورغم تحويري الشديد للمرأة أدافع عنها وأحترمها، من خلال تقديمها في لوحات خاصة تعكس أزمتها، متراوحة بين الوحدة والعزلة، وبين انسجامها مع الرجل في لحظات مشاركة متبادلة، تكون المرأة في واد والرجل في واد آخر، إنهما يجتمعان في المكان ولكنهما منفصلان نفسياً بشكل نهائي، وهذا يعود إلى معاناة كل منهما، فالارتباط شكلاني مادي، بينما الانفصال روحي وذهني، وهذه الحقيقة نشاهدها وندركها ونعيشها عشرات المرات كل يوم.

- في أعمالي عن (الطوفان) تجد عنصرين رئيسيين، الطبيعة في حالة امتزاج الماء مع التراب والمرأة التي ترمز إلى بداية الخلق ونهايته. هذا القلق الذي يتجسّد في الصراع بين الحياة والموت، تتجسّد في أعمالي بين امتداد الماء على الموجودات وبين رغبة الموجودات في الظهور بعنف متحدية لحظة الموت، والمرأة بين هذين المحوريين كانت تشكل انكساراً وخروجاً كأنه البدء في اللحظة ذاتها.

- تتراوح الأمكنة والأزمنة في لوحاتي بتجديد زمني، أنا أرصد الحالة الإنسانية غير معتمدة أو منسوبة إلى مكان وزمان معيّنين، مع إنني أثبّت الشخوص على الكراسي والأمكنة، من أجل تحديد هوية (بطل) اللوحة، أما في الأعمال الذهنية والميثولوجية فإنني لا أحتاج إلى المكان والزمان لزرع أبطالي فيهما، ولا أسجّل وأوثق أبطال أعمالي مادياً، بل أترك العواطف تمتد، منذ هذه اللحظة إلى عمق التاريخ وأترك للمكان متسعاً من هناك إلى هنا.

... إنّ الشخوص في كل أعمالي لا تنتعل أحذية، لأنني في عملية التحوير الجسدية التي أقوم بها أستخدم الوجوه والأطراف كوسائل تعبير رئيسية عن الحدث الدرامي في اللوحة. الأطراف تعبّر عن الحركة والوجوه تعبّر عن البعد النفسي للدراما الإنسانية ... هناك فرق كبير بين تحوير الشكل وتشويهه، فالتحوير يأخذ معنى إيجابياً، بينما كلمة التشويه تأخذ مفهوماً سلبياً، وهذه مشكلة النقاد الذين كتبوا عني، إنهم لم يلحظوا الفرق الكبير بين التحوير والتشويه».

ويمضي الحوار بنا بعيداً ويتشعب إلى مجالات عديدة، نكشف فيها موقف الفنان من الحياة والإنسان، يتجلى ذلك من خلال تجربة ومسيرة سعد يكن الفنية، نكتفي بذلك ثم نستريح قليلاً ونمضي بصمت ... كلٌ في طريق.

❖ ❖ ❖

عمر النجدي ...

عمران القيسي*



فنان تكثفت فيه التعبيرية المصرية.

في عام 1962، وفي صالة «ستينا» بروما. حيث كانت تعلق أعمال الفنان المصري الشاب آنذاك، عمر النجدي. يدلف كهل ممتلئ البنية يعتمر قبعة فرنسية يخلعها بتأدب وهو يعرِّف نفسه لمديرة الصالة، بأنه «جورج دي كيريكو» وقد جاء خصيصاً لكي يشاهد معرض هذا الشاب القادم من أرض الفراعنة.

لم يعلّق شفهياً، بل كتب الفنان «دي كيريكو» على دفتر الزوار، قائلاً: «أنها لوحة أخرى. تشير إلى مقدرة فذة. ووعي مدهش بعملية المزج بين ما هو رمزي أصيل وتعبيري حديث..»

قبل هذا الحدث بعام، وفي إيطاليا وإسبانيا كان هناك معرض ثلاثي ضمّ بيكاسو وسلفادور دالي وعمر النجدي، وربّما كان ملصق ذلك المعرض هو المفاجأة الأجمل، لأنه كان من تصميم دالي، ويحمل توقيع بيكاسو أيضاً.

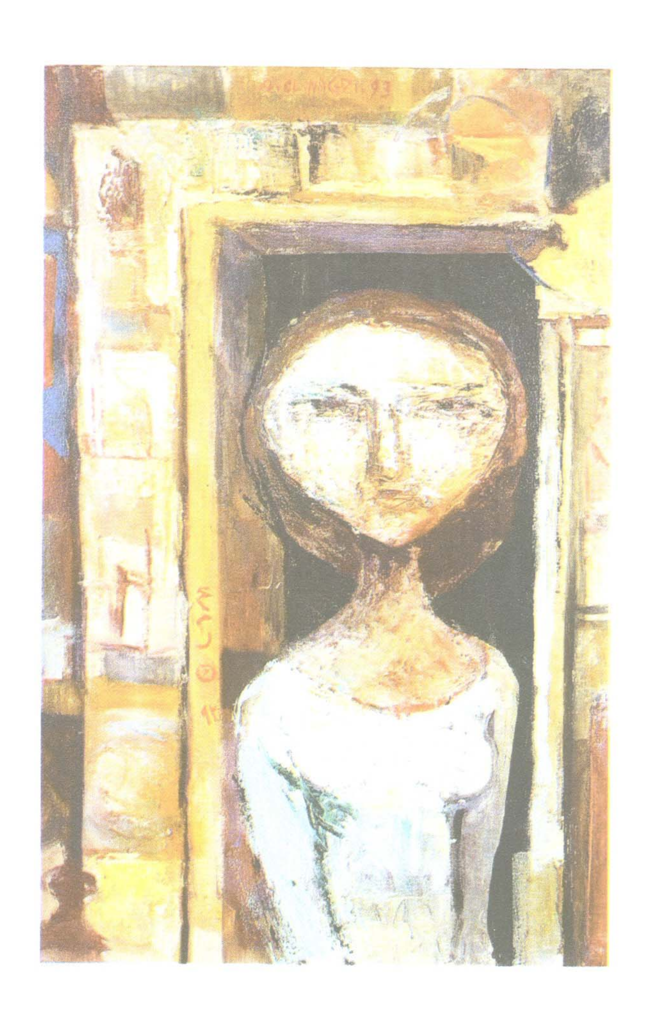
لكنّ هذا المجتهد الذي هضم جيداً التراث التعبيري في لوحة الروّاد المصريين، أمثال راغب عيّاد ورمسيس يونان وغيرهم؛ كان يتطلع إلى جوانب اختبارية أكثر انفعالية، وأقدر على الإثارة.

اللوحة فعل إثارة عند النجدي، وهذه حقيقة يجب أن نضع تحتها عدة خطوط، لأننا سوف نتطرق لهذه الخاصية فيما بعد. لكن لننطلق مع النجدي كمؤلف وكراصد للعالم المصري المحيط به، وهنا سنكتشف القيم الأساسية للحالة، التي تتجاوز الوصفي، وتتدخل في عملية تكوين المعنى المتجدد للتأليف.

فالنجدي يدرك بحسه الشعبي المرهف، كواحد من أبناء القاهرة العتيقة، أن العالم الذي يحيط به ليس عالماً نمطياً، ملتزماً بما يتكرر من علاقات متداولة، بل هو حافل بفيض من التجديد الباطني، لدى كل كائن في القاهرة الشعبية...

فالمرأة هي سعي للبروز وللغواية، والرجل هو الفعل الإيجابي الذي يحرك المجتمع؛ لكن هناك أسباباً مكانية خطيرة تلعب دور المحرض أو المشجع على الفعل العلائقي الخلاّق.. وهذا ما يمكن أن نسميه بالتطريز المكاني، الذي يشبع الصياغات التصويرية أو الديكورية بتفاصيل لا حدود لها. من هنا ندرك أن الفنانين المصريين، الذين رصدوا عالم الريف الزراعي بترعه المائية ونسائه الفلاحات، ودوابه وعمارته التي لا تخلو من أبراج الحمام؛ إنما استغرقوا بالتفاصيل اللونية، وقدموا عوالم قائمة على معادلات بصرية ذات طرب نفسي خاص. أما الذين رسموا المدينة المصرية (عالم البندر) بكل ما فيه من غنج نسائي، وإكسسوار كرّسته المرأة المصرية لصياغة حياتها وفقاً للنمط الذي ترتاح إليه. أو الذين رسموا المقاهي والحارات ودواخل البيوت، فإنهم أيضاً، لم يفلتوا من قبضة التفاصيل، والمفردات المترادفة، فالتفاصيل ليست ضمير المكان المصري، بل

❖ ناقد عراقي، مقيم في لبنان.



بصمة الزمان المصري المتحرك أيضاً.

هل يعني ذلك أن التعبيرية المصرية هي تكوين للوحة، تحكي نصاً مدمجاً بروح المكان، ومكرساً لفضح صور العلاقات الأنسية؟.

إذا كانت اللغة التعبيرية المصرية تقوم على هذه القاعدة، فإننا نقف أمام خصوصية تشكيلية، تتجاوز تلك القوانين التعبيرية الأكاديمية المتعارف عليها، وتتطاول لتصل إلى قدر من الرمزية المرافقة باجتهادات أكاديمية مستحدثة. وربّما سنجد بأن عمر النجدي هو الأقدر من بين أنباء رعيله من فناني مصر، على تقديم هذه اللوحة، التي تنهض على قيم قوامها مثلث متساوي الأضلاع، يتكون من:

- إشباع تفصيلي للوحة يوازيه،
- نظام أيقونوغرافي شعبي للشكل الأنسي الحافل،
- بسيطرة متحركة على أواصر التأليف.

كيف مزج أركان هذا المثلث مستخلصاً اللوحة، التي هي ليست بعيدة عن عوالم التشكيل المصري لرعيل الستينيات وأواسط الخمسينيات، لكنّها فريدة في أساليب تأليفها.؟..

لقد مارس النجدي، وبذكاء عملية تناول المواضيع الموضوعة قيد التداول أصلاً، مثل العروسة، والنورج. والسر أو حالة الانتظار وغيرها من المواضيع، لكنّه قرر أن يشتغل على سطح مغاير



للسائد، وبمادة مستحدثة، من حيث الاستخدام الجريء للخواص المتباينة بين الكثيف والخفيف.

لهذا السبب أسس هذا الفنان، الذي عاش عصر الاختبارية الذهبي، في كل من روما وباريس، لوحة تستدعي انتباه المتلقي، بسبب التعامل الفذ مع المواد التأسيسية. ومع الاستغلال الذكي للمواد المتنوعة. لقد كان سبّاقاً في اختباريته، على الخامات بقدر ماكان أميناً، على شروط الترميز المصري المتوارث.

ففي لوحته التي عنوانها «تحية إلى ماتيس» سنرى بأن الروح الشرقية، التي أطلّ بها الفنان ماتيس متأثراً، بعوالم المغرب العربي، حوّلها النجدي إلى عوالم عصرية حافلة أيضاً بذلك التطريز الشرقي للخلفية التي طالما قدّمها ماتيس.

أما لوحة «عازف العود» فإننا إذا أردنا دراستها، فسوف نكتشف بأن النجدي أقام مقاربة تقسيمية على صعيد السطح، توازي التقسيم، الذي عمد إليه الواسطي، في منمنماته، التي رسم بها كتاب مقامات الحريري. فقد أسس مفهومه التشكيلي للموسيقى الشرقية، عبر نظام المنمنمة الشرقية أيضاً. وهو بذلك يرجع التصويري البصري إلى السماعي، جاعلاً من الموروث الشرقي أو الإسلامي قاسماً مشتركاً بين الموسيقى والصورة.

لكن مع إطلالة الثمانينيات. وانتشار تيار الحروفية العربية، سنجد

علاقات الحروف، بل من انعزالها عن الصورة، أو التشكيل التجريدي، الذي يلفّ بالكتابة الحروفية، وربّما رسم بالحروف وجهاً أنسياً، ذلك أن علاقة النجدي مع البورتريه، الذي طالما رسمه وكرره، يمكنها أن تستوعب حتى مداخلات حروفية طارئة، لكي تكون صورة ما لوجه ما... إنه الوجه الصعيدي للأنثى المصرية، وهي تحمل تكوينات الوجه الفرعوني أيضاً، حيث يربط الفنان عبر البورتريه بين الحاضر وأعماق الماضي.

لكنّ المرحلة الحروفية عند النجدي، كانت مرحلة عابرة، عاد بعدها، ليعيد صياغة عوالمه الرمزية التعبيرية صياغة ثالثة، أدّت إلى التجريد الأنسي، في بعض جوانب العمل، فيما بقي التأليف الرمزي بلغته التعبيرية بادياً على أجزاء أخرى.

لوحة النجدي لم تبتعد عن الموضوع الإنساني، وهو حتى إذا غيّب الملامح التفصيلية للوجه، فإنه سوف يقدم لنا تفصيلاً مكانياً هاماً، يحوّل اللوحة إلى شهادة لصالح المكان، الذي صار بدوره زماناً، يجاهر بفرادته وخصوصيته. نلاحظ أن اندماج المكان بزمانه، يكشف أيضاً عن المسألة الإيمانية عند هذا الفنان، الذي يرى صورة المكان في النهاية قدراً زمانياً مكتوباً...

ينفعل النجدي، ويرسم ذلك العمل البانورامي الموسّع، الذي حمل اسم (سارايفو) حيث التطهير العرقي لجيش (ميلوسوفيتش) يبيد كل مخلوق،



بأن النجدي يبدأ بصياغات سيراميكية للمسطح التشكيلي القائم على نصوص كتابية، وهو بذلك لايذهب مذهب التيار الاستلهامي الحروفي، ولايأخذ بالاتجاه الريازي النقشي، ولايسوح مع التيار

النصي، الذي كتب نصوصاً واضحة داخل المسطح التصويري؛ بل يختار لذاته تجربة حروفية خاصة، قوامها، إشارات من حروف أو من كلمة، أو من نص مبعثر، لكن المسطح لايتكون من

وفقاً لانتمائه الديني، والعرقي. وهنا نكتشف أن الفنان استخدم التأليف التكعيبي، لإدخال الحركة والحيرة، لكنّه استحدث تكوينات آدمية مرعوبة ومندهشة وصامتة، فيما حفلة الذبح والإبادة هي الحضور الأساسي في العمل... سكون الضحية مقابل حركة الجلاد.

إن الجانب الانفعالي، يسيطر على العمل البانورامي الواسع، لكنّ الفنان، ومن خلال التركيز على الفقر التلويني، يطرح واحدة من أجمل وأدق الملاحظات التشكيلية على زمن اتسم باللون المقتول، فإذا كان بيكاسو قد عبّر عن مذبحة (الجارنيكا) بالتسطيح وغياب البعد الثالث، الذي هو السبب الغائب عن المذبحة. فإن النجدي استعمل بذكاء الألوان الأحادية المتقاربة.

الأمر ذاته عندما يصوغ العشاء الأخير حيث تبدو الأجواء الجنائزية مسيطرة على كل ماعداها. والفنان لا يكرس في الوجوه إلا حالة الخوف، فيما السيد المسيح بلا انفعالات، كأنه ينتظر، ما كان يتوقعه أصلاً ...

في مستهل الكتابة، قلنا أن اللوحة عند النجدي هي فعل إثارة، وأنه يتعمد





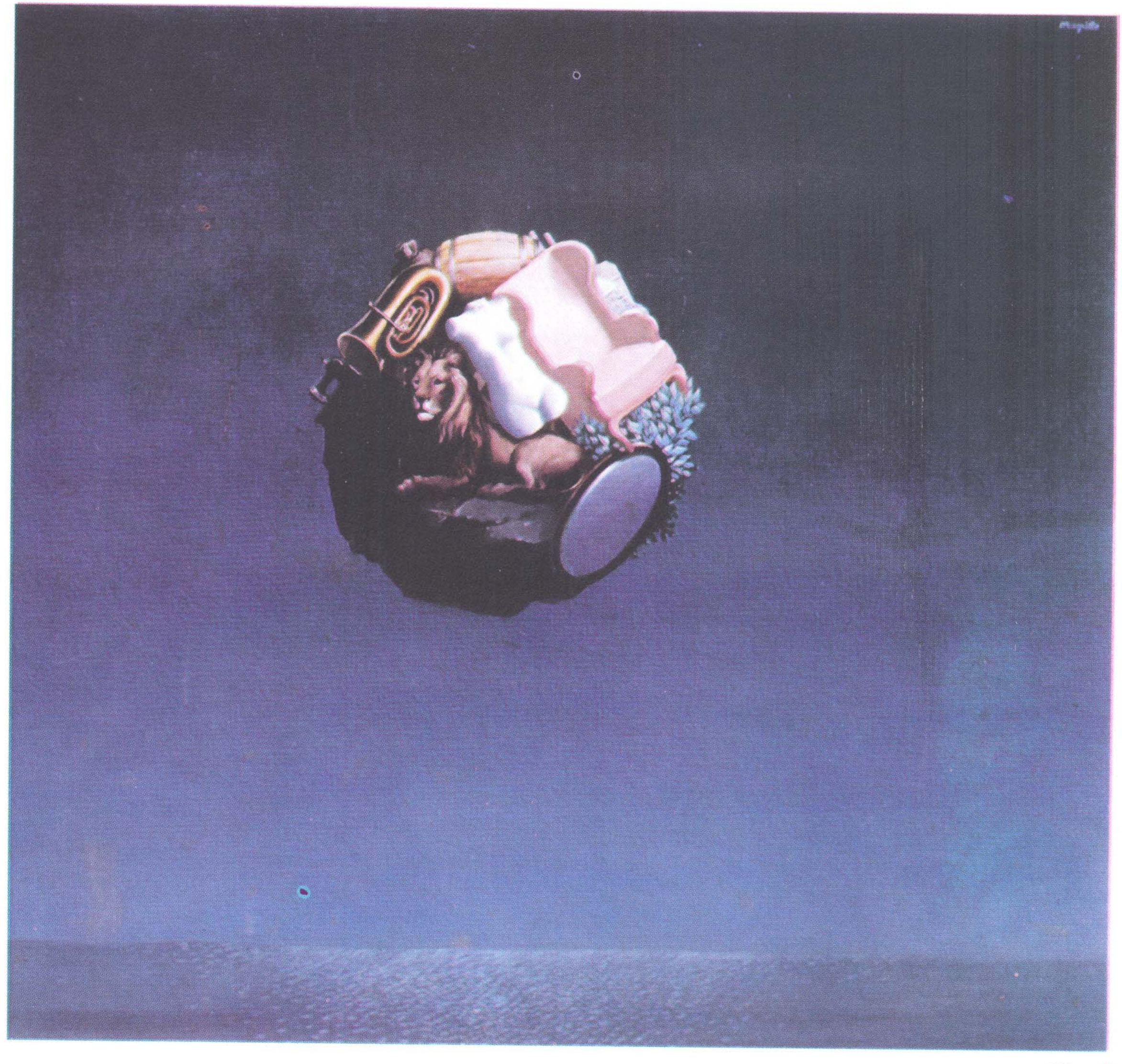
أن يصعّد من حدة الانفعال. وهذا الأمر الذي هو حالة من حالات رصد (أثر الواقع) وليس الواقع بحد ذاته، إنما يجرّنا إلى سؤال برسم التشكيل العربي برمته. وهو كيف يمكن لفنانين معاصرين يعيشون كل هذا الواقع الثقيل، أن يرتكنوا إلى اللغات الوصفية وحدها، بمعنى لم لا تنطلق من الآثار الثقيلة للعالم، الذي نعيشه. لكي نقرر عبر اللوحة، التي لا تصف، بل تفضح قيماً جديدة، ترتقي إلى مصاف المواقف... نحن لانطالب باللوحة الموقف، بل بالمقاربة مع الموقف... إذ للآن لم يهتز التشكيل العربي بفعل مأساة العراق مثلاً...

اعتقد أن لوحة النجدي في العديد من معطياتها الحالية، بدأت تصل إلى المستويات التأثيرية الانفعالية، على المتلقي بفعل انطلاقها من الآثار الثقيلة أو المحيرة، لهذا العالم الذي نعيشه الآن...

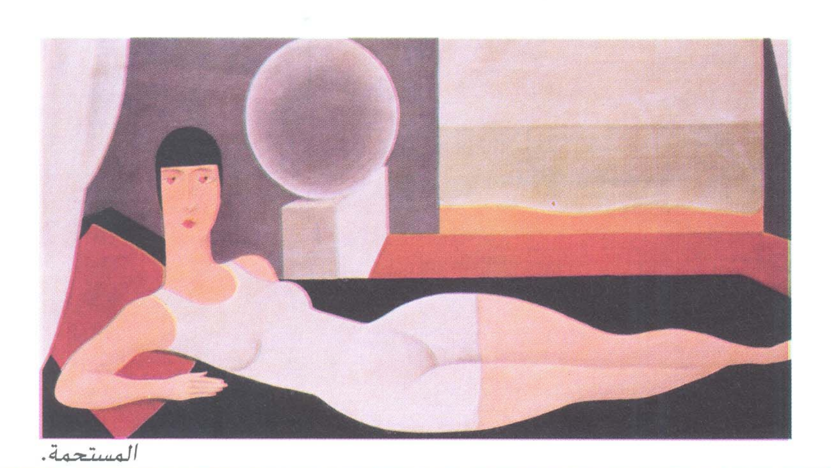
❖ ❖ ❖

الواقعية السحرية في أعمال..
رينيه ماغريت..

■ بندر عبد الحميد*



الرحالة.



المستحمة.

العالم من حولنا يتغير دائماً!

إذا كانت الأحلام هي الأقرب إلى موضوعات المدرسة السريالية فإن أحلام الفنان البلجيكي رينيه ماغريت (1898 - 1967) متنافرة، وهي تحمل دائماً عنصر المفاجأة، كما تحمل صوراً من طفولته البعيدة التي انتهت بمأساة مؤثرة، حيث انتحرت أمه بإلقاء نفسها في النهر حينما كان في الثانية عشرة من عمره، ولم تغب تلك الحادثة القاسية عن ذهنه طيلة حياته، ونجد ما يشير إليها في لوحة «تأملات الرجل الوحيد» 1926 حيث نرى جسداً شبحياً أبيض يطوف خلف رجل يعتمر قبعة ويقف قرب النهر. ولكن ماغريت يكره تفسير أعماله، حيث يقول: «إذا كان الناس يفضلون الدخول من الجدران بدلاً من استخدام الأبواب، فما الذي تتوقعونه مني!»، وكانت تجربته تتشكل في إطار سريالي خاص منذ أوائل العشرينات، قبل أن يلتقي برواد السريالية التي بدأت كحركة أدبية، انضم إليها الرسامون تباعاً.

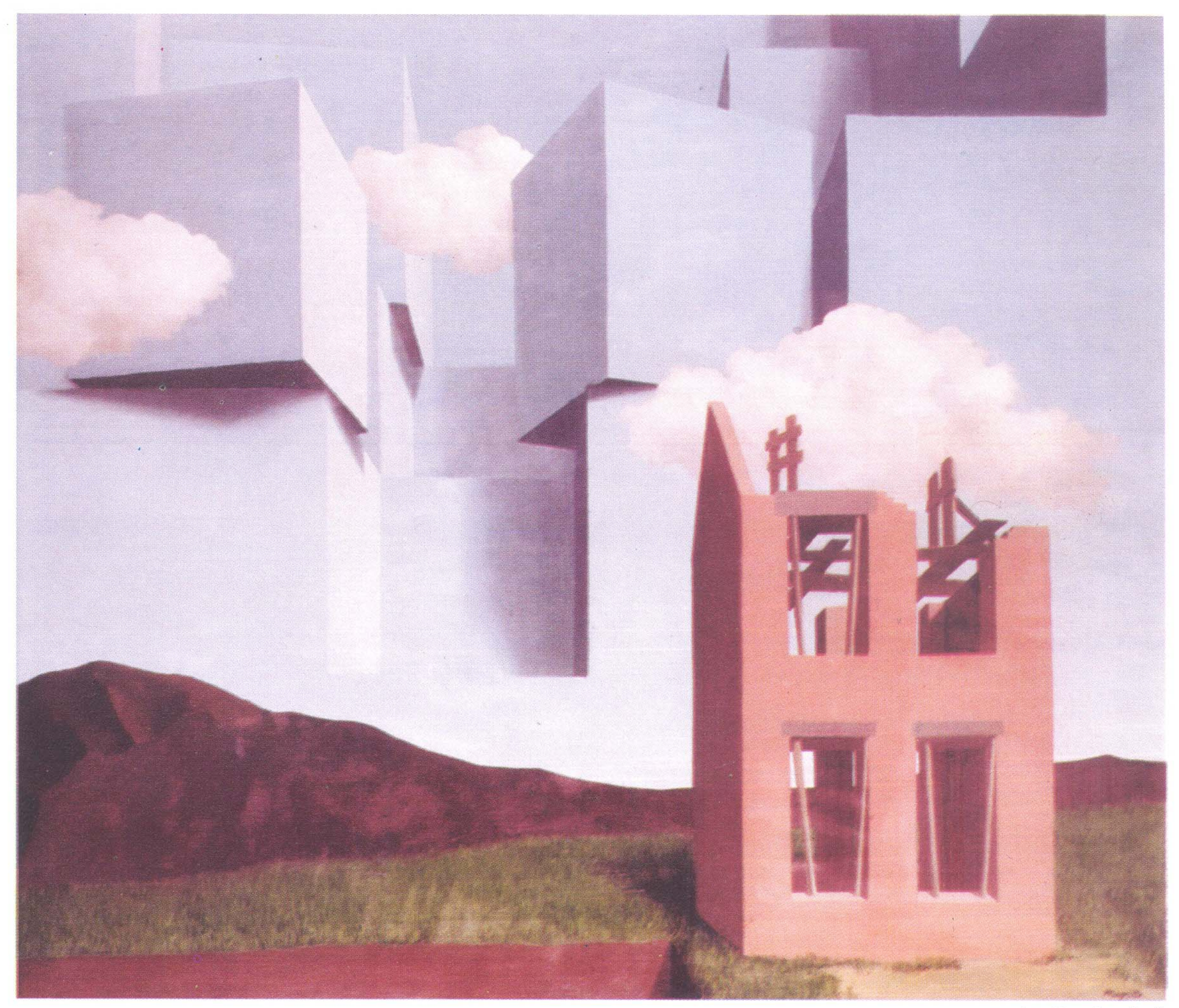
بعد أن تخرج ماغريت من كلية الفنون الجميلة في بروكسل، وفي العام الذي تزوج فيه - 1922 عمل مصمماً في مصنع لورق الجدران، وفي تلك الفترة أنجز عدداً من اللوحات التجريدية وبالمصادفة تعرف على لوحة من أعمال «جيورجيو دي كيريكو» أثارت اهتمامه وهي لوحة «أغنية حب» وأنجز تحت تأثيرها لوجتين تمثلان بداية لمرحلة جديدة في مسيرته المتغيرة، في اللوحة الأولى مشهد الغرفة من الداخل وخلف النافذة مشهد آخر نرى فيه يداً تحاول الإمساك بطائر محلق في الفضاء، وفي اللوحة الثانية صورة امرأة مع زهرة في موضع القلب.

يرى ماغريت أنه قدم موضوعات جديدة، وطور موضوعات قديمة، بعد تحويرها، وابتكر علاقات بين أشياء مختلفة، وأضاف أفكاراً إلى صور من وحي أصدقائه، واستلهم صوراً من الأحلام وأحلام اليقظة، من أجل إيجاد علاقة بين اللاشعور والعالم الخارجي، وهو في ذلك يطرح أسئلة وأجوبة محتملة عن طبيعة الحياة والواقع، ويرغب في تغيير أسلوب الرؤية لدى المشاهد وإلغاء الثوابت المسبقة في تلقي العمل الفني، أو المشهد الواقعي في الحياة، بتحويله إلى «واقع سحري» متحرك، يردم الفجوة بين الحلم والواقع.

كان ماغريت في تجربته المتفردة، ذات الوجوه المتعددة، يهدف إلى إعادة صياغة الواقعية، أو رؤية الواقع من زوايا جديدة، ومن هنا فإنه يرى أن العلاقة بين الأشياء وأسمائها المألوفة في حياتنا العادية تثير الشك، ذلك أن العالم يتغير من حولنا دائماً، ولن يكون فيه المألوف عادياً دائماً.

إن ماغريت الذي قاد الحركة السريالية البلجيكية أثار جدلاً واسعاً حول الرؤية وأسلوب الرؤية، وهو الموضوع الذي اتسع في ما بعد، مع التوسع في الاعتماد على لغة الصورة، وتقنية البث، وطوفان المعلومات، ومع انتشار وتوصيل الأحداث والمآسي

شاعر، ورئيس تحرير المجلة السينمائية.



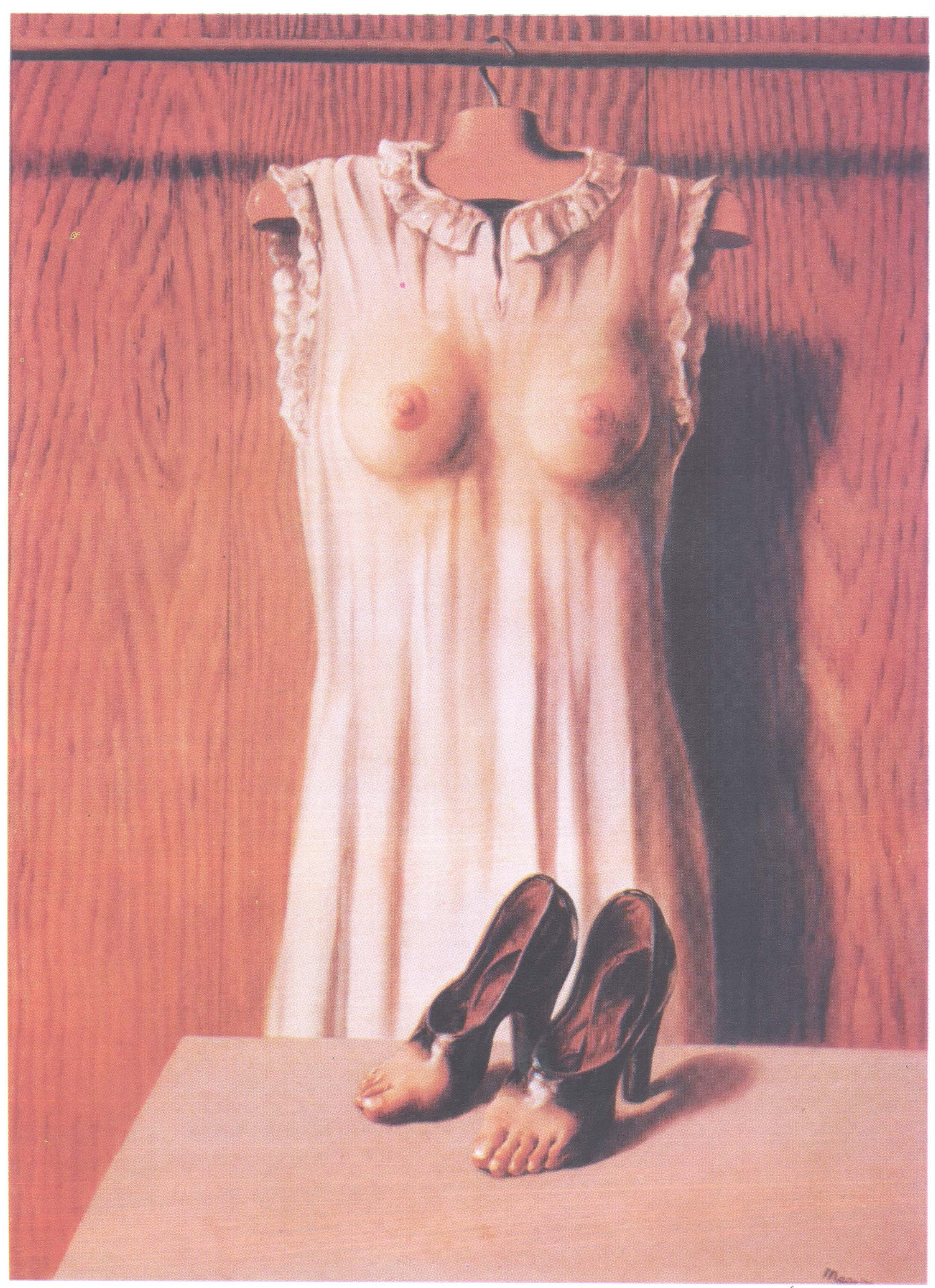
العالم غير المقنع.

الكبرى إلى كل أنحاء العالم.

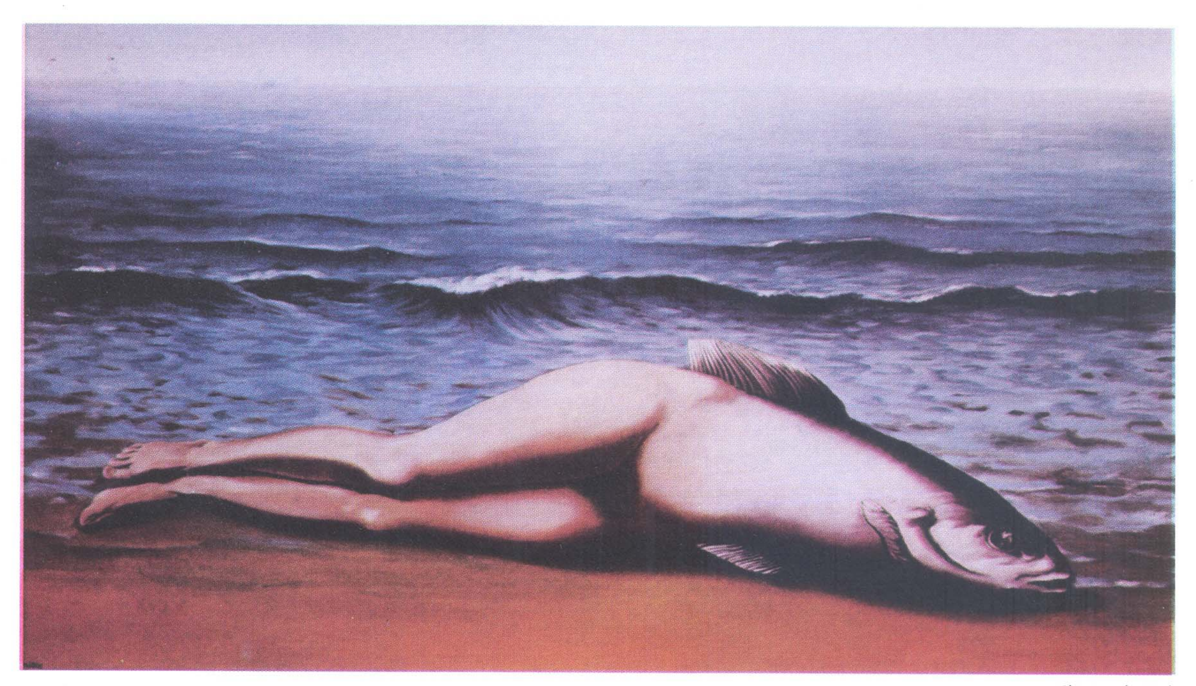
إن التنوع في أعمال ماغريت يثير الدهشة المختلفة عن الدهشة التي تثيرها إحدى لوحاته، كما في «لوحة العاشقين» التي نرى فيها عاشقين يفصل بين وجهيهما وشاحان أبيضان، أو اللوحة التي نرى فيها باباً مفتوحاً تدخل منه غيمة إلى منزل خال، أو تفاحة مكبرة جداً في غرفة.

استفاد ماغريت كثيراً من تطور التصوير الضوئي كما هو حال أكثر الفنانين السرياليين، حيث تقترب بعض لوحاته من الصور الضوئية، أو تحمل أجزاء مركبة من تلك الصور.

كانت الحركة السريالية في بلجيكا توازي حركة السرياليين في فرنسا التي جذبت إليها عدداً من الفنانين الأوروبيين الوافدين، وتشكلت الحركة السريالية البلجيكية في عام 1926 من الشاعرين اي ميسل، ومارسيل لوكومر والباحث بول نوغي والفنان رينيه ماغريت، وبعد عامين أصدرت هذه الحركة مجلة «منوعات» التي حملت أدبيات «الروح الجديدة»، وظل ماغريت



فلسفة في غرفة امرأة.



اختراع متراكم.

هو الأكثر تأثيراً في هذه الحركة، حتى عندما غادر إلى باريس ليقيم فيها ثم ينتقل إلى منطقة قرب ليون، في الفترة من عام 1927 إلى 1930، ويساهم في صياغة البيانات والكتابة في مجلة «الثورة السريالية»، وبدأت أعماله تعتمد على التناقضات الصارخة والصور المتحركة دون حركة، من خلال الربط بين موضوعات مختلفة أو متنافرة في اللوحة الواحدة، إضافة إلى الاختلاف بين تكوين اللوحة وعنوانها. ومع هذا فإنه يؤكد على صلته الحميمة بالواقع، فقد كتب في المجلة البلجيكية «وثائق» عام 1934 يقول: «علينا ألا نبتعد عن الواقع، لأن عناصر هذا الواقع منحتنا أسرارها..».

إن بعض موضوعات ماغريت، أو رموز هذه الموضوعات، تتكرر أو تعود إليه بين حين وآخر بأشكال أخرى، فالقبعة المستديرة التي يرتديها نلتقي بها في لوحات متعددة في فترات متباعدة، كما في لوحة السماء التي تمطر رجالاً يرتدون قبعات سوداء مستديرة، أو لوحة الرجل ذي القبعة المستديرة الذي تختفي بعض ملامح وجهه خلف طائر أبيض، أو اللوحة التي تحمل شكلاً أخضر شبيهاً بالإنسان يرتدي قبعة فيها عين ثالثة، فوق أنف يشبه ماسورة بندقية.

ومع أن ماغريت كان من أعلام الفنانين السرياليين إلا أنه مر بمراحل أخرى، واختبر موهبته في الرسم بالأساليب الانطباعية والتعبيرية والتكعيبية، وبدأت التغيرات في أسلوبه تظهر منذ عام 1920، واستقر كرسام سريالي عام 1925، ثم عاد ليقدم أعمالاً انطباعية في عام 1943 تحت ضغط الظروف السوداوية للحرب العالمية الثانية، لكن ألوان تلك الأعمال كانت فاتحة ومبهرجة لأن ماغريت كان يشعر بأنه «يستطيع أن يتحدى العالم»، حيث رسم أعمالاً تقترب من أعمال أوغست رينوار وألوانه، لكنها في الوقت نفسه تمثل عودة إلى أعماله الأولى التي حملت عنوان «الربيع الدائم»، ولكن ماغريت أعطاها اسم «سريالية ضوء الشمس».

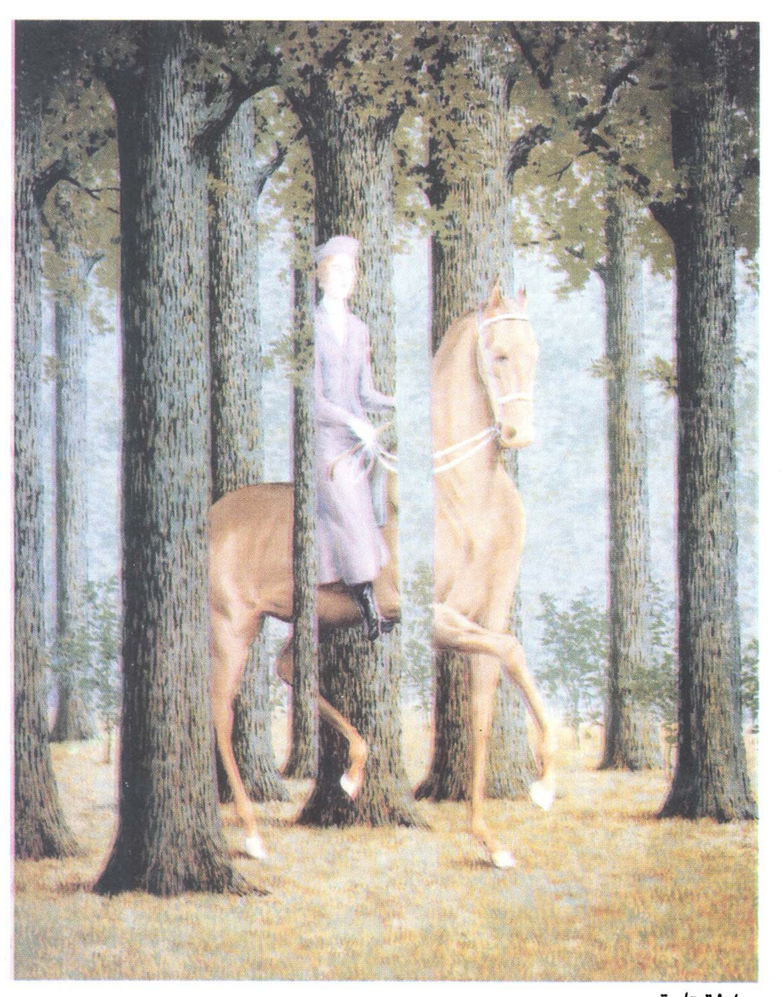
كان ماغريت يعدّ أعماله دليلاً ملموساً على حرية التفكير، وقال: لا تهمني القيمة التي ستصل إليها رسومي بعد مائة عام، فربما ستكون لها قيمة تاريخية فقط، والمهم أن يجد الناس ما وجدته أنا فيها، ولكن بشكل مختلف.

وبينما كان بعض الفنانين السرياليين يشيرون إلى ماغريت كرائد في التجديد كان سرياليون آخرون يعدونه «زميلاً تجارياً» في إشارة إلى اهتمامه بجمع المال، وتسويق أعماله بمشاركة زوجته، أما صاحب حقوق طبع أعماله فيقول: «إن التجارة هي وسيلة لانتشار أعمال ماغريت بين الجمهور، وهذا ما كان يريده ماغريت نفسه»، مع أن ماغريت كثيراً ما عبر عن استيائه من الفن التجاري.

يستخدم ماغريت مشاهد مألوفة، ولكنها مركبة في شكل غير مألوف، إلا حينما تتكرر في أعمال الفنان نفسه، فالغيوم تدخل من الأبواب والنوافذ المفتوحة، والمرأة حاضرة في لوحة من خلال بعض أدواتها أو بعض أطرافها، في مزاوجة غريبة بين المتوقع والمتخيل، تحمل معها عنصر الدهشة، وهذا ما ترك تأثيراً واضحاً لرسومه على فن الإعلان، حتى أن شركة الطيران البلجيكية اعتمدت لوحته «طائر السماء» شعاراً لها، وتحولت بعض الرموز المتكررة في أعماله إلى أيقونات جديدة، مثل طاقيته التي تكررت صورتها في لوحات متعددة.

اعتاد ماغريت أن يكرر رسم موضوعات محددة ولكنها متغيرة عن «تحولات» الموضوع نفسه، وأعطاها اسم «انبثاقات»، حينما يأخذ الحذاء شكل القدم أو يأخذ البالون مهمة العين أو الرأس، وتتحول السمكة إلى سيجار، أو إلى النصف العلوي من جسد امرأة على الشاطئ، ويأخذ قميص النوم شكل الجسد، أما مقولته «هذا ليس غليوناً» فجاءت كعنوان لعدد من التنويعات على صورة غليون، تطرح المفارقة بين اسم الموضوع ومهمته المتغيرة، كما رسمها عامي 28 - 1929، وبعد خمسة أعوام رسم صورة غليون في دائرة تشبه منفضة السجائر، وهو يقول:

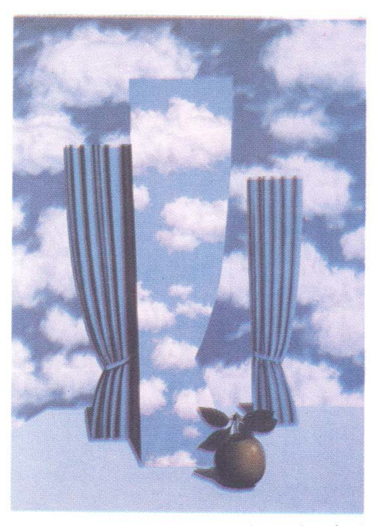
«هذا الرسم الذي نراه في الحقيقة يستحضر الموضوع، ولكنه ليس هو الموضوع نفسه»، و«إن علاقة الموضوع بإسمه ليست متطابقة بما يكفي ليكون ملائماً أكثر»، ومن هنا قال أحد النقاد «إن أعماله تملك قدرة على تغيير إمكانية تلقينا للواقع»، وهذا ما يمكن أن يكون واضحاً في انفلات بعض الأجسام من الجاذبية الأرضية، وهو في أهم أعماله يعتمد على المزاوجة بين الرسم والتصوير الضوئي.



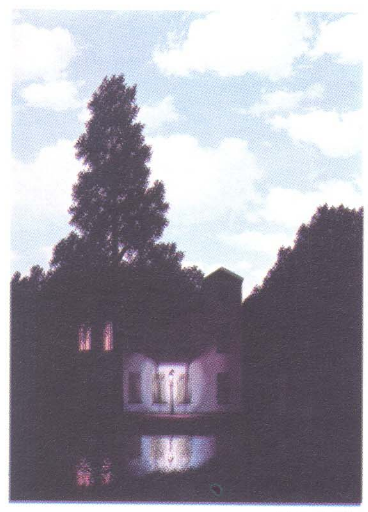
سلطة تامة.

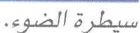


ذاكرة.



العالم الجميل.





سيطرة الضوء.

وانتشرت مقولته الشهيرة «هذا ليس غليوناً» التي رافقت عدداً من لوحاته، التي رسم فيها الغليون، في أشكال مختلفة ومتعددة، ومن هنا فهو يرى أن الغليون ليس واحداً، ولا أشكاله متشابهة، حتى يمكن أن ينطبق عليه الاسم نفسه، وكانت هذه المقولة مثار اهتمام الباحثين في علوم اللغة، ومنهم ميشيل فوكو.

❖ ❖ ❖

المراجع:

MAGRITTE:
General Editor: Jose Maria Faerna,
Translated from the spanish by Alberto Curtto
Cameo-Abrams
Herryn, Abrams, INS., Publishers
Printed in Spain.

David Britt - Modern Art - Thames and Hudson - 2002 - P.120 - 233 - 238.

Sarane Alexandrian - Surrealist Art - T.and H. London, 1975 - P.54 - 92 - 119 - 244.

Dawn Ades - Dada and Surrealism - T.and H. London - 1974 - p.46.

Patrick Waldberg - Surrealism - T. and H. London - 1997 - P.38 - 41.

التصوير الروسي في الفترة السوفييتية..

د.نزار صابور*

البتروف فودكين، حمام الحصان الأحمر، 1912، صالة تريتياكوف، موسكو.



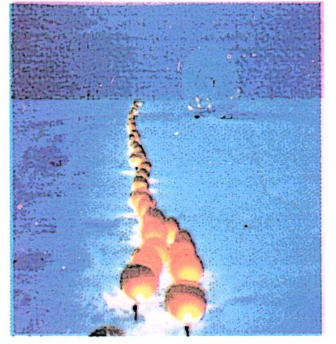
* فنان تشكيلي وأستاذ في كلية الفنون الجميلة، جامعة دمشق.

التصوير من 1917 إلى 1991...

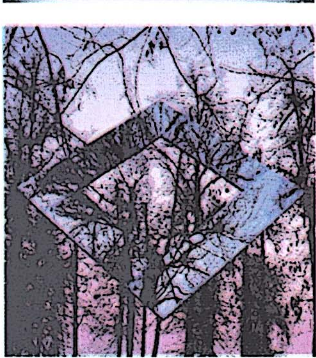
محاولة بحث عن الحقيقة!..

لقد سعى السوفييت إلى كتابٍ رخيص لنشر الثقافة وسط الشعب، وإلى ألبومات مميّزة لمبدعيهم، ومبدعي العالم، بهدف التعريف بهم، ولا سيّما للتعريف بالحياة الثقافية السوفييتية.

إلاّ أنّ تاريخ الفن الروسي وتطوره، كظاهرة ساهمت في تطور الفن العالمي، وإغناء الإرث الإنساني، ظلّت بعيدةً عن معرفتنا، وبالمقابل فإننا نعثر في مكتبتنا العربية، على أبحاث ودراسات ترصد مفاصل متنوعة من تاريخ الفن الغربي. ونسأل: هل السبب هو الأيديولوجيا؟ وهل الفن الروسي في الفترة السوفيتية ظاهرةٌ عابرة؟! ألم تترك أثراً وذكرياتٍ إيجابية وسلبية؟! ألم تترك ثقافةً للبشرية؟ أم عبرت دون عودة؟. يُحاول المقال تقديم أجوبة على هذه الأسئلة. ولكن، يبقى السؤال الأخير: هل ننظر للخلف عندما ينضبُ حاضرنا؟ لا، ليس هذا هو السبب، بل الغاية هي معرفة الماضي، ومعرفة الحركة الداخلية في التاريخ، ومعرفة انعكاس الفكر والزمن في الفن.





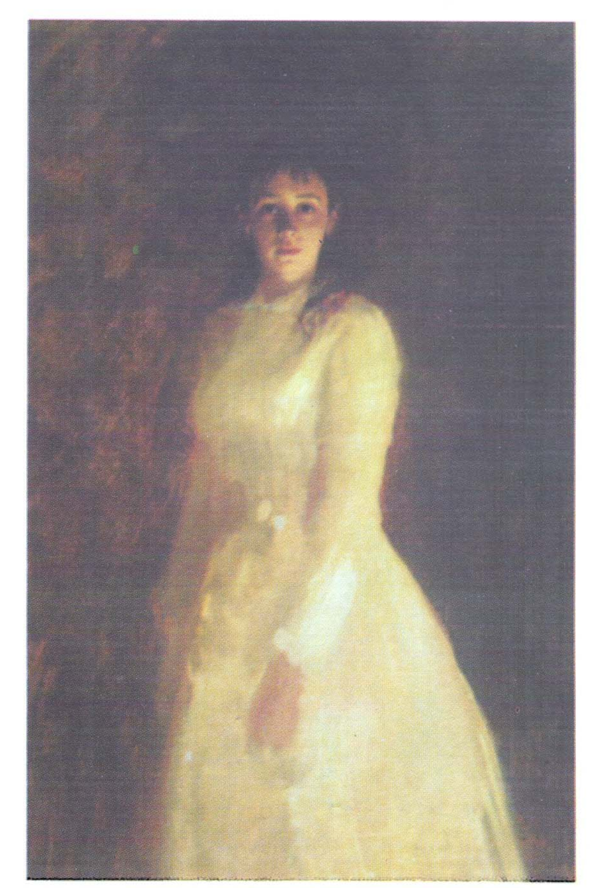


فرانشيسكو انفنتيه، من مجموعة حركه، 1990.

مقدمــة:

لقد ظهر الانفتاح مباشرةً في المجال الثقافي في فترة (البيريسترويكا)[1] السوفييتية، وتطلّب الأمر وقتاً أطول في المجالات الأخرى. فقد ظهرت إلى الوجود أعمال إبداعية متنوعة للفنانين الروس، كانت قد حُجبت عن الجمهور[2]، واستقبلت صالات العرض في موسكو، معارض أهم فناني العالم، وممثلي التيارات الفنية المختلفة، ومعارض استعادية لفنانين من مشرق الأرض ومغربها[3].

من اطّلع على الفن الروسي في الفترة السوفييتية، يعرف بشكل عام، وجهة النظر الرسمية، وقد قُدِّر لي شخصياً التعرّف على الوجه الآخر (غير



ايفان كرامسكوي، بورتريه انثوي، 1885، صاله تريتياكوف، موسكو.

الرسمي) خلال وجودي في روسيا[4]، وسأحاول في مقالي هذا مزج المعلومة الرسمية مع غير الرسمية للوصول إلى الوجه الكامل للحياة الفنية، سعياً وراء الحقيقة والموضوعية.

مدخل إلى الموضوع:

لعلّ من أهم مظاهر الفن الروسي في القسم الثاني من القرن التاسع عشر، ظهور تجمّعٍ من الفنانين الرافضين للفن البرجوازي السائد، فقد دعا إلى فن يخدم الشعب ومشاكله اليومية، أُطلق عليه اسم: (الفنانين الجوّالين) عام 1870. ونقل فنانو التجمع معارضهم من مدينة إلى أخرى، ومن قرية إلى قرية، وكان همّهم التعبير عن الحياة ومشاكلها الاجتماعية. ومن أهمهم: فاسيلي بيروف (1882-1833)، ايفان كرامسكوي (1887-1837)[5]، ايليا ريبين (1930-1844)، فاسيلي سوريكوف (1916-1848) وفالنتين سيروف (1911-1865) وآخرون...

مع نهاية القرن التاسع عشر، بدأت فترة تحولات وتغيرات في كل مجالات الحياة الروحية والاجتماعية في روسيا. وانعكس هذا بشكل جلي في الفن. فالمشاكل الاجتماعية الحادّة، والإحساس الجديد بالحياة، لا يمكن التعبير عنها بالطرق التقليدية للواقعية. ولعلّ ظاهرة تجمع (عالم الفن) عام 1898، التي ارتبط بها أهم فناني تلك المرحلة، عبّرت عن التحولات الجارية آنذاك، ومنهم: ألكساندر بينوى (1960-1870)، كونستانتين سوموف (1939-1869)، ليف باكست (1924-1866)، ميخائيل نيستيروف (1942-1862)، ميخائيل فروبل (1910-1856)، أليكساندر غولوفين (1930-1863) وكاستانتين كاروفين (1939-1861) وآخرون.. لقد كان للتجمّع الفضل الكبير بتربية أذواق جديدة، وبطرح مشاكل فنية أمام الإبداع. وأيضاً كان له الفضل في إعادة بعض الجوانب المنسية للفن، مثل: تزيين الكتب، ولا سيما العمل في المسرح، وأيضاً الدفاع عن نقد فني جديد، ونشر الفن الروسي في أوروبا والعالم. ولكن يمكننا حصر بعض سلبيات التجمع أيضاً في ابتعاده عن السياسة، وضياع المعنى الاجتماعي للوحة.

مع بداية القرن العشرين، بدأت التجارب الطليعية، التي كانت على ارتباط وثيق بما يحدث في الغرب. فيقدّم فاسيلي كاندينسكي (1944-1866) أول أعماله التجريدية، وكذلك قدّم كازيمير ماليفيتش (1935-1878) تجاربه التفوقية والسوبرماتيزم، وفيها محاولة للتخلص من أيادي الطبيعة، وبناء عالم جديد خالٍ من الحجوم والوجوه ودرجات الألوان، وفيها أيضاً بحث شكلي مطلق متحرّر من اليومي وأجزائه. وسعى فلاديمير تاتلين (1953-1885) في أعماله البنائية، إلى إزالة الحواجز بين النحت والتصوير. كما ظهرت تجمعات فنية عديدة، وعمل كثير من الفنانين الروس في باريس وميونيخ، وعرض بعض الفنانين الغربيين أعمالهم في روسيا.

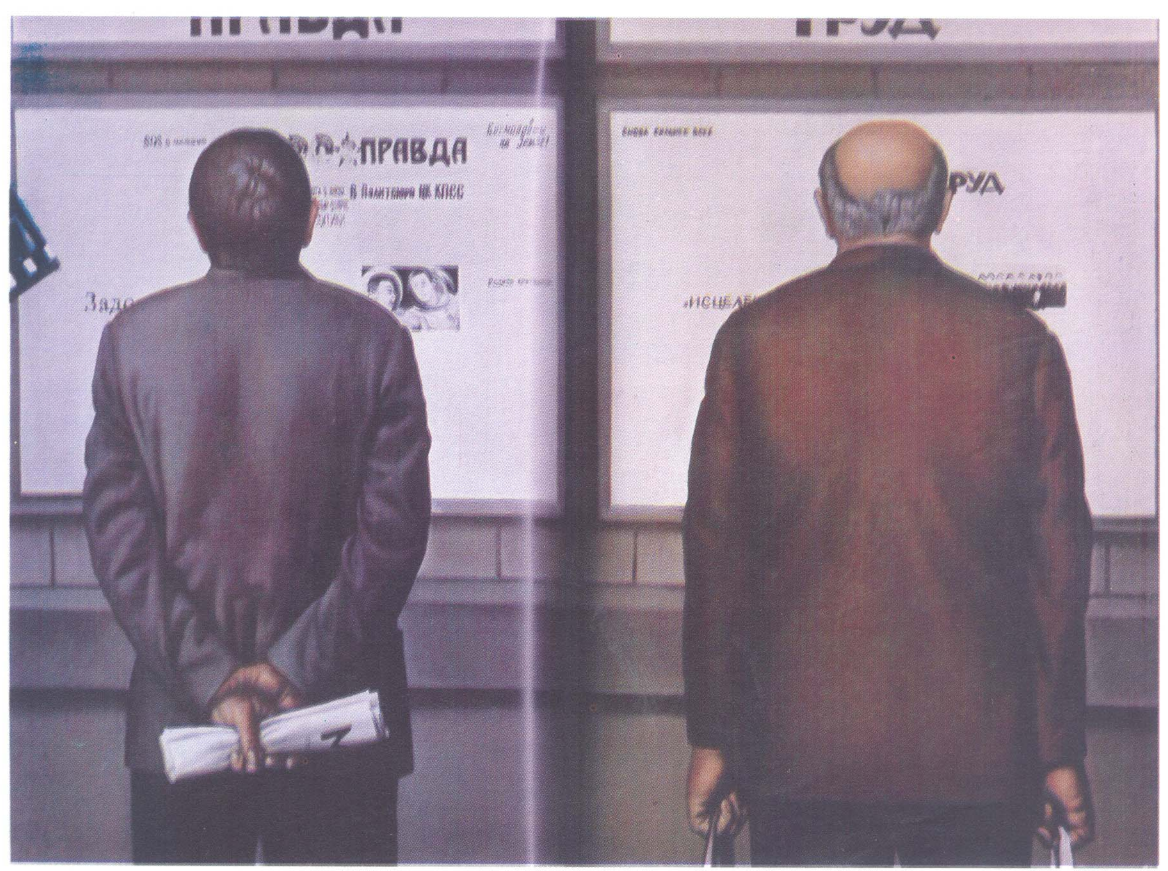
الفن الروسي - السوفييتي:

في عام 1917، قامت الثورة الاشتراكية في روسيا، فتغيّرت الظروف في البلاد، ولكن حركة تطور الفن لم تنقطع. ففي العشرينيات، حافظ كثير من التجمعات الفنية، ليس فقط على وجودهم الشكلي، بل واستمروا بتقاليدهم الفنية السابقة. فالتجارب الثورية من لوحة (حمّام الحصان الأحمر) لكوزما بيتروف - فودكين (1939-1878) وحتى البيانات المتوقّدة للمستقبليين، ظهرت قبل الثورة[6].

وظهرت أيضاً تجمعات فنية طليعية، نادت بضرورة خلق فن ثوري جديد، مناسب للثورة الجديدة الأولى في تاريخ البشرية أُطلق عليه لقب (الفن اليساري). وكان منهم تجمع (الفنانين الشباب) الذي تأسّس عام 1919. وقد أدخل فنانو التجمع، أعمالهم التصويرية، وتكويناتهم النحتية والفراغية مع تشكيلات العروض المسرحية، وعملوا في التصاميم الإعلانية والرسوم الدعائية في الشوارع والساحات، وأقاموا معارض متجولة في القرى[7].

وقد اقترح الفن اليساري على الفن الثوري أن يكون قبل كل شيء - فناً صافياً (دون عناصر)، لكن السياسة الفنية للسوفييت، كانت تقول بأهمية إعطاء الفن لملايين الناس، فبردت العلاقة بين الفن اليساري والحكومة. وبعد سنوات قليلة من وجود هذا الفن، لم يجد له سنداً.

كما تجلّت في المسرح التجارب الإبداعية الجديدة، وأخذ الفنان يبحث عن روح زمنه، عن أشكالٍ جديدة، مناسبة لموضوع الثورة، وعمل في هذا المجال فنانون معروفون مثل: بوريس كوستاديف (1927-1878) ونيكولاي كريموف



الكسي سوندوكوف، قراء الجريدة، 1985.



كازيمير ماليفيتش،امرأة، 1915، صالة تريتياكوف، موسكو.

(1884-1958)، والبنائي أليكساندر رودشينكو (1956-1891) وناتان ألتمان (1970-1889) وغيرهم.

وبالمقابل وُجدت تجمعات فنية واقعية عاكست الفن اليساري، منها: جمعية فناني روسيا الثورية، التي تأسّست عام 1922، ولكنّها في عام 1928 تغيّرت إلى (جمعية فناني الثورة). وكانت مواضيع معارضهم الغزيرة على صلة بالحياة

والثورة والجيش الأحمر والعمال والفلاحين، وغيرها كثير من التجمعات.



فيليب مليافين، فتاتان، 1906، المتحف الروسي، سان بطرس بورغ.

نصل إلى نهاية العشرينيات من القرن العشرين، فتظهر أمامنا الحياة الفنية الغنية والديناميكية، عشرات التجمعات الفنية، وعشرات البيانات، وكلّها تحاول من وجهات نظر مختلفة، أن تطور الحياة الروحية - الثقافية الروسية. ويظهر



أركادي بلاستوف، عيد في الكالخوز، 1935.

لنا مدى حماسة بعض التجمعات وبعض الفنانين، الذي دعوا إلى فن مناسب للثورة، فن ثوري جديد. لكن الشريحة الشعبية الكبيرة - شريحة العمال والفلاحين - زعماء الثورة كانت بعيدةً عن تفهم وتقبل فكرٍ كهذا.

ولعلَّ الأهم في هذه الفترة، هي: أفكار الفن الطليعي، عن الأساسيات الروحية للحياة والفكر الفلسفي للفن، اللذان يحتاجان إلى إحياء وتجديد مستمرين لأشكال التعبير، وسنرى كيف ستؤثّر هذه الأفكار في مراحل لاحقة.

في مطلع الثلاثينيات، وتحديداً في 23 نيسان 1932، صدر في صحيفة (البرافدا) توجه سياسي بإعادة تنظيم التجمعات الأدبية - الفنية. وفي المؤتمر الأول للكتاب السوفييت (1934) حُدِّدت العقيدة الاشتراكية من قبل الكاتب مكسيم غوركي، الواقعية الاشتراكية - هي تأكيد الواقع كمأثرة كإبداع، وهدفها بشكل دائم تطوير الخصوصية الذاتية للإنسان، لكي ينتصر على قوى الطبيعة، من أجل السعادة العظمى للحياة على الأرض. وبدأ صراع الأفكار، فأخذت الرابطة الروسية للفنانين البروليتاريين، فتح حروبٍ ضد الجميع، وأخذ النقد الفني معاداة كل من يبتعد عن الرؤية الواقعية، واعتبره معارضاً.

وساعد هذا المناخ، على ظهور مواضيع جديدة في الفن، كمواضيع البطولات والانتصارات والحياة الجميلة، والشمس التي لا تغيب والسعادة الغامرة، وكأن الحياة نهارٌ بلا ليل[8]،

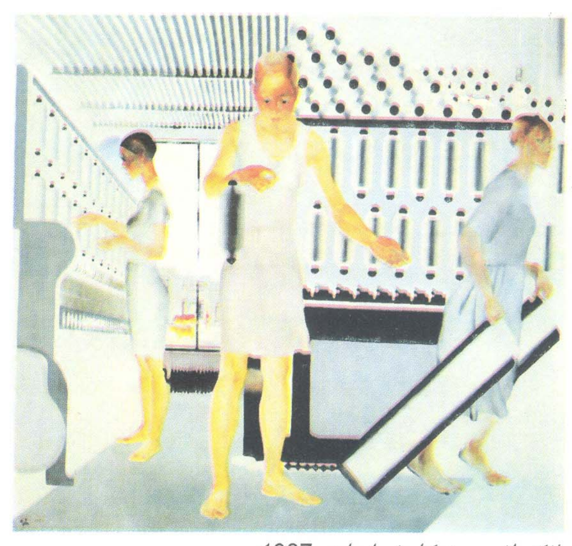
وبدأت تتشكل تقاليد تقنية، ستستمر طويلاً. وقد لعبت السينما، أكثر من الفنون الجميلة، دوراً أساسياً في تكوين الذوق العام، من خلال البطل الإيجابي والتفاؤل والخير[9].

في هذه الظروف، كان لا بدّ لفنانٍ تعبيري مثل بافل فيلونوف (1883-1941) أن يرسم دون أمل بالعرض، وأخفيت أعمال بعض الفنانين مثل: أعمال كازيمير ماليفيتش، التي تعتبر فتحاً في الفن العالمي.

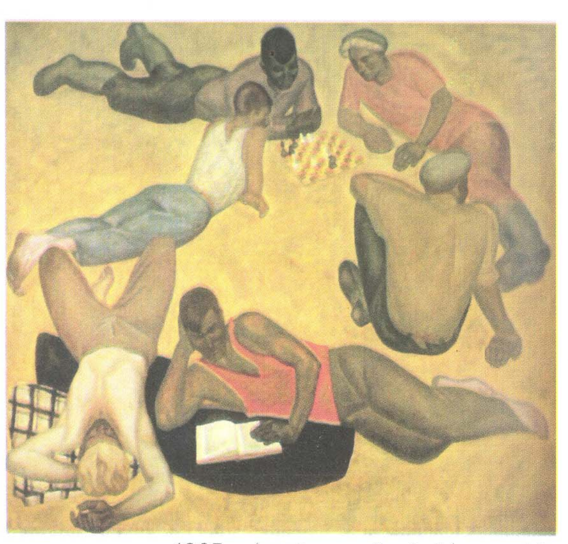
وبعد الحرب العالمية الثانية (1945)، دخلت إلى الفن الروسي أيضاً مواضيع جديدة، كانهزام الفاشية والانتصار عليها من قبل الجيش السوفييتي، وتأكّدت تقاليد الثلاثينيات الواقعية المثالية: موضوع حياتي مُشرق، انفعال واضح، بناء غرافيكي صارم للتكوين مع توزيع للضوء واللون بلمسات جريئة. وضمن هذه المعايير والخصائص، تمّ الحكم على جميع الفنانين بزعامة رئيس أكاديمية الفن في الاتحاد السوفييتي أليكساندر غيراسيموف (1881-1963)، فمن ابتعد عنها، وُصف بذي الميول الشكلانية المعادية للوطن من أمثال فلاديمير فافورسكي (1886-1964). أما في نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات، فقد اتهمّت الشخصيات الفنية الكبيرة (باللافكرية) واشتدّت حملات الصراع ضد اللاوطنية الكوسموبوليتية، وكان نتيجة لهذا، أن أبعد عددٌ من المعلمين الكبار عن أعمال تربويةٍ مهمةٍ.

وفي القسم الثاني من الخمسينيات، وبعد أن تغيرت قمة الهرم في السياسية السوفييتية، صدر توجيه حزبي بإحياء الحياة الفنية. ونتيجة لذلك، حدث تطورٌ أفقد تقاليد الثلاثينات الفنية قوّتها. وارتفعت من جديد موجة (الفن الطليعي) بعد انقطاع دام منذ عشرينيات القرن. واستفاد الفنانون من التجربة العالمية، ومن روح الوقت. وتمّ اعتناق نظرية (واقعيةٌ بلا ضفاف) كمبدأ فني جديد متعدّد التوجهات، وظهر تصور للواقعية الاشتراكية كنظام مفتوح.

في هذه الفترة أغنت تجربة الفنان أليكساندر دينيكا (1899-1969) تجارب مجموعة من الشباب، سمّاها النقد الفني (الأسلوب القاسي). وقد رفض فنانو المجموعة تصوير الواقع، وفضّلوا تصوير الإحساس بالحياة دون تجميل، وأبرزوا في عملهم الظواهر المحيطة بهم، والأبطال البسطاء، وتميّز عملهم بعدم المبالاة وبعدم المسؤولية الكاذبة للشكل في الواقعية الاشتراكية، وبعدم المبالاة بالجدّية القاسية والصارمة السابقة. وكان منهم: نيكولاي أندرونوف (1929)، أندريه فاسنيتسوف (1924)، غيلي كورجيوف (1925)،



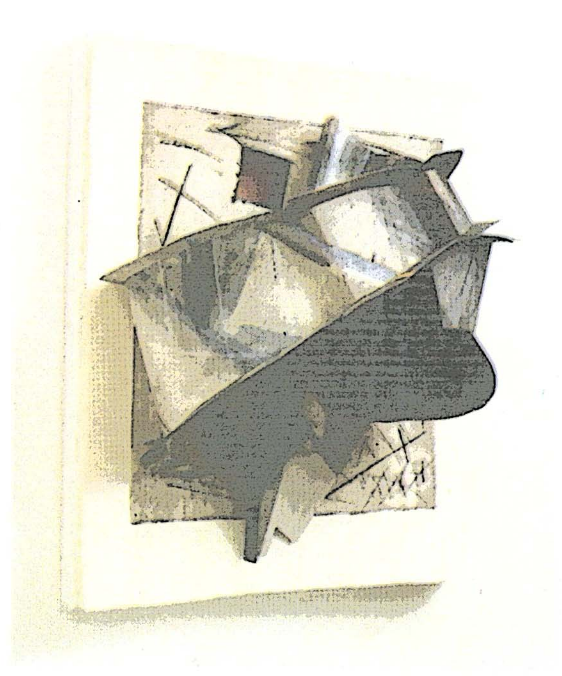
الكساندر دينيكا، نساجات، 1927.



فلاديمير بابكوف، المجموعة ترتاح، 1965.



ليف تابنكين، طيور، 1987.



أوليغ كودر ياشوف، تركيب - حفر، 1987.

ديمتري جيلينسكي (1927)، فيكتور بابكوف (1974-1932)، فيكتور ايفانوف (1924)، بوريس تالبيرغ (1930) وطاهر صلاحوف (1928) وآخرون..

ولكن، حدثاً جديداً أعاق التطور الجديد الذي عاشته الحياة الثقافية الروسية فقد زار الزعيم السوفييتي نيكيتا خروتشوف في عام 1962 معرض (30 سنة لاتحاد فناني موسكو). ناقش فيه الفنانين، وهاجم النماذج الفنية (الضّارة) غير الهامة في الإبداع المعاصر.

بعد هذا التاريخ، تغيّر الجو الفني العام، فمنعت تجمعات فنية من عرض أعمالها، وفُصل فنانون من اتّحادهم. وكانت نتيجة هذه الضغوط، تشكّل مجموعات فنية غير رسمية[10]، منها ما كان شعاره (عدم واقعية الواقع) برز منها النحات أرنست ني ازفستني (1925) الذي طوّر رموزاً دراماتيكية شكلية. وأيضاً الفنان ايليا كاباكوف (1933)، وايريك بولاتوف (1933) الذي ركّز على النواحي الاجتماعية والبيئية. وبرزت أيضاً مجموعة (حركةٌ) — فناني القوى المتحركة في عام 1962، وكان هدفها تطوير تقاليد الفن الطليعي الروسي الذي أبدعه (ماليفيتش — تاتلين — غابو) ومنهم: نوسبيرغ، وفرانتسيسكو انفانتيه (1943) مع تجاربه التجريدية. وبالمقابل نالت بعض التجارب الخاصة دعماً حكومياً، من أجل تلبية الحاجة إلى تقديم الحياة والفن بشكل مثالي.

وفي عام 1974، افتتح المعرض الفني الأول في الهواء الطلق للفنانين غير الرسميين، في منطقة (يوغا زابدنايا)، لكنّ الشرطة تدخّلت وسُحق المعرض بالبلدوزرات[11].

تميّزت في السبعينيات توجهاتٌ فنية هامة، اشتراكيةٌ في المضمون، قوميةٌ بالشكل، وعالميةٌ بالروح. وبرز يفسيه مويسينكو (1988-1916) بلوحاته الإيقاعية، ومعالجته الحيوية لمختلف المواضيع التقليدية والجديدة. وتميّز أيضاً أوليغ فيلاتشيف (1937) بالحالة النفسية الخاصة لأبطاله، الذي استفاد من المعالجات التقنية لفناني النهضة الإيطالية، ومنهم أيضاً تاتيانا نازارينكو (1944) بمواضيعها الاجتماعية النقدية، وتاتيانا نيستيروفا (1944) بتعبيريتها القاسية

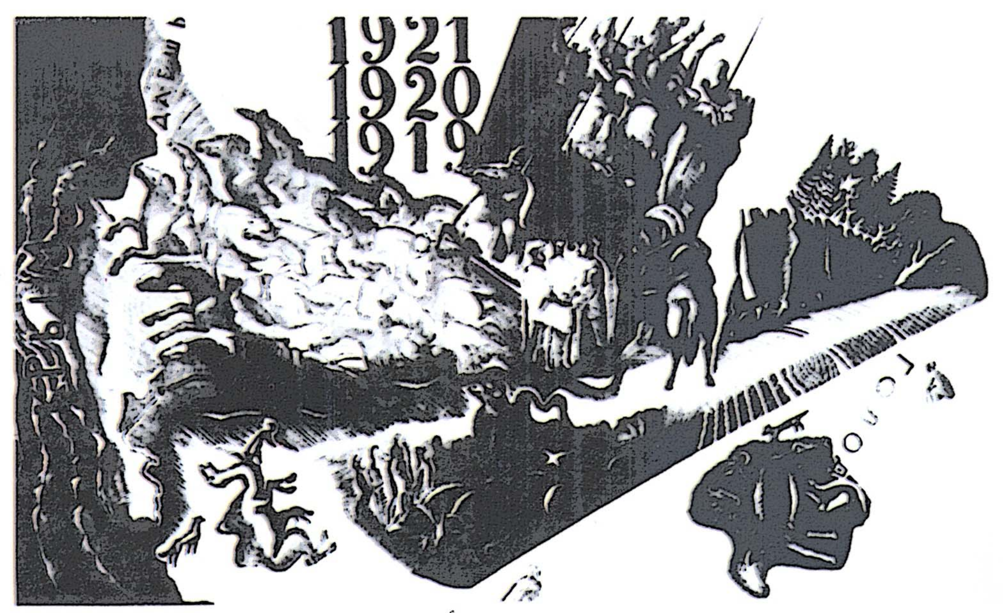
واستخدامها (السميك) للألوان. وتميّز أيضاً الحفّار أوليغ كودرياشوف (1932) [12] منطلقاً من أحياء (كونتر ريليف) فلاديمير تاتلين.

وفي الثمانينيات (بعد البيريسترويكا) عاد الفن إلى نفسه، وأُعيد عرضُ كل الأعمال التي رُفضت سابقاً وفتحت الأبواب واسعةً أمام الفن العالمي. وظهر مجموعة من الفنانين الشباب، وهي الموجة الثانية للفن الطليعي بعد الستينيات، فجلبت أولاً التجريد الغربي كما في أعمال يفغيني ديبسكي (1955)، وأكّدت على المواضيع والمشاكل الاجتماعية وعلى فن الحياة اليومية (أنا أعيش وأرى) وكانت لفناني المجموعة أساليب تعبير مختلفة. فالكسي سوندوكوف (1952) يعالج الحياة اليومية القاسية بروح سريالية، تعتمد على أشكال (فوتوغرافية)، أما ليف تابنكين (1952) فقد اعتمد على تعبيرية مفعمة بحالات نفسية داخلية لأبطاله مع جو لوني مناسب. ويُفاجئ تصوير مكسيم كانتور (1957) بتعابيره القاسية البشعة نتيجة تأثير الواقع. ويعتمد ايفان لوبينكوف (1951) على التنفيذ السريع لأعماله، التي تعكس عالمه الداخلي. ويبني أوليغ كوبيستيانسكي (1954) تنصيبات فراغية تكسيها أقمشة مرسومة بأعمال فنانين مختلفين.

ويستمر الفن، بمختلف تجلياته، راسماً صوراً للحياة، حراً دون مقولات ولا تعليب، فهو والحياة توأمان: عندما يتوقف أحدهما ينتهي إلى الموت، في حين أنّ الحياة لا تموت. فهي والفن قاهران للموت بكل تأكيد.



الفن اليساري.



فلاديمير فافورسكي، 1919 – 1920 – 1921، من مجموعة «أيام الثورة» 1929.

أخيراً، بالرغم من التأثيرات السلبية للأيديولوجيا على حركة تطور الفن الروسي – السوفييتي، أزهرت إيجابياتها في الوقت نفسه، ليس فقط في الداخل، بل تعدّته إلى خارج الحدود الروسية، إذ ساندت الواقعية الاشتراكية كأسلوب فني في الفترة السوفييتية وحافظت على كثير من التوجهات الواقعية في الفن العالمي، في وقت كان فيه هذا الفن تجريدياً، وأحياناً حائراً، باحثاً عن وجوه جديدة يستطيع التعبير فيها عن هذا القدر الهائل من الرُّعب والجنون في حياة البشر، والذي رافق التطور التقني الكبير.

❖ ❖ ❖

الهوامش:

1- البيريسترويكا – إعادة البناء، فترة حكم الرئيس ميخائيل غورباتشوف، التي انتهت بزوال الاتحاد السوفييتي من 1985 وحتى صيف 1991.

2- لا سيّما تجارب العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي، والتجارب الطليعية الأخرى، وأقيمت معارض استعادية للفنانين الروس (كلاسيكيّ الفن المعاصر)، وتُعتبر الأولى من نوعها في الفترة السوفييتية. مع دراسات وكتب هامة. هؤلاء هم: كازيميرماليفيتش، فاسيلي كاندينسكي، ومارك شاغال.

3- منذ بداية الفترة السوفييتية، أقيمت معارض قليلة جداً للفن الغربي، ولعلّ من أوائل المعارض كان لبابلو بيكاسو (1957) في متحف بوشكين في موسكو. وتبعه معرضٌ في بداية الستينيات لفيرنارد ليجيه. لكن في فترة البيريسترويكا شهدت موسكو عروضاً فنية جعلتها مركزاً للفن العالمي. ففي عام 1988 أقيمت معارض: سلفادور دالي وعيونتيريوكير، وفي عام 1989 معارض: أوتوخيربيرت خاييك، وراوشنبيرغ وروزينكفيست وروفينو تامايو، وفي عام 1990 معارض: فرنسيس بيكون، جان تانغلي، هيربيرت وجورج..الخ.

4- عشت في موسكو 5 سنوات للدراسة العليا، هي سنوات البيريسترويكا.

5- عام 1863، حدث تمرد (الأربعة عشر) في أكاديمية الفنون في سان -بطرسبورغ، بقيادة ايفان كرامسكوي. وهم مجموعة من الشباب، رفضت تقديم مشروع تخرجها بمواضيع أسطورية، وأرادت التعبير عن الحياة ومشاكلها. والفنان ايفان كرامسكوي هو قائد ومنظّر لتجمع (الجوّالين).

6- طُبع عام 1913 كتاب (الشُعاعية) وهو واحد من أوائل بيانات الفني التجريدي، والذي أبدعه في روسيا كاندينسكي وماليفيتش اللذان أظهرا تأثيراً كبيراً على الفن الأوروبي.

7- ومنهم أيضاً تجمع (التوجهات الجديدة) بقيادة فلاديمير تاتلين. ونُشر بيانهم في كاتالوك المعرض العاشر للفن غير الموضوعي والسوبرماتيزم في موسكو عام 1919، ومنه (..نحن نقترح تحرير التصوير من عبودية الأشكال الجاهزة في الواقع، وجعله إبداعاً قبل كل شيء وليس نسخاً. القيمة الجمالية للوحة غير الموضوعية، تكون في غزارة مضمونها التصويري). ومنهم (مؤكدو الفن الحديث) - (يونوفيتس) وهم من طلاب ماليفيتش-1919-1920.

8- من أوائل الأعمال التي جسّدت هذه المواضيع: (عيد في الكالخوز) للفنان أركادي بلاستوف عام 1937.

9- إن شاعرية السينما السوفييتية في الثلاثينيات، واكتشافاتها الهامة، ساعدت على ذلك، ففي الأفلام السينمائية، مثل: (تشابايغا) عام 1934، وفيلم (نحن من كرونشتادت) عام 1936، وغيرها يوجد تأكيد على الموضوع البطولي وعلى ضرورته في الفن. وساهم أيضاً في بناء الثقافة العامة للشعب، التحقيقات المصورة، التي نُشرت اعتباراً من 1930 في مجلة (الاتحاد السوفيتي في البناء).

10- وأيضاً تعرّض مرسم الفنان ايليا بليوتين في نهاية الأربعينيات، وطيلة سنوات تواجده، للملاحقة والمطاردة والاضطهاد، وهُجّر تلامذته، وسُرّحوا من اتحاد الفنانين ومن أعمالهم، وحُرموا من إمكانيات العرض.

11- شاهدت فيلماً وثائقياً عام 1990 بعنوان (المربع الأسود) يتكلم عن هذه الظواهر في الحياة الفنية الروسية.

12- يعيش في لندن، وهو من مواليد موسكو عام 1932، وهاجر عام 1974.

المراجع:

1- مجموعة مؤلفين، الموسوعة الفنية المبسطة (روسية) جزأين، الموسوعة السوفييتية، موسكو 1986.

2- مجموعة مؤلفين، تصوير 1930-1920 في المتحف الروسي، الفنان السوفييتي، موسكو، 1989.

3- باليفوي ف.م.، القرن العشرين، الفنان السوفييتي، موسكو 1989.

4- أحمد أحمد يوسف، الفن السوفييتي، دار المعارف بمصر، القاهرة 1971.

5- مجلة الفن التطبيقي (الاتحاد السوفييتي) العدد 407, العدد 7 لعام 1991، الفنان السوفييتي، موسكو، 1991 (ملف خاص عن الستينيات).

6- البينا ت.،: تحف التصوير الروسي في متاحف الاتحاد السوفييتي، أفرورا، لينيغراد، 1989.

7- ديخيتيار آنا، مصورو السبعينيات الشباب، الفنان السوفييتي، موسكو 1979.

8- مجموعة مؤلفين، تاريخ الفن الروسي، جزأين، الفن التعبيري، موسكو، 1979.

9- ادوار سميث، الفن اليوم في العالم، فايدون، 1995.

10- مجموعة كبيرة من كاتالوجات المعارض الشخصية.

المدينة كلها...

انطون مزّاوي*

أقام معهد العلاقات الخارجية الألماني معرضاً للصور الفوتوغرافية في قاعة المعارض في المركز الثقافي الألماني بدمشق معهد غوتة بعنوان المدينة كلها، قدم فيه أعمال فوتوغرافية متنوعة لستة فنانين معاصرين ألمان أو يعيشون في ألمانيا.

وقد عالج الفنانون المشاركون من خلال لوحاتهم

إيفا بيرترام.



* محامي وفنان تصوير ضوئي.

معرض صور فوتوغرافية.

الفوتوغرافية عدداً من مناحي الحياة في المدن، وبأساليب ورؤى مختلفة، ولزوايا متعددة من تلك المدن هذه الرؤى والأساليب فرضها أسلوب الحياة في المدينة وإيقاعها السريع غالباً، وكذلك تكويناتها وأناسها وعلاقاتهم مع بعضهم أولاً وعلاقاتهم مع عناصر المكان.

ومن العودة إلى معرض المدينة كلها، فإنه لا بد بداية من ذكر مكانة المدرسة الألمانية في التصوير الفوتوغرافي، التي استطاعت بحق احتلال مكانة مرموقة بين مدارس التصوير الفوتوغرافي، في العالم ويمكن القول بحق بأنها تعتبر من أهم مدارس وأساليب التصوير في العالم .

في بيئة خصبة تحمل تاريخاً مهماً في هذا الفن لا بد من ظهور فنانين معاصرين يحملون هذا الإرث الفني، مع بعض الاختلاف في طريقة الطرح والمعالجة، لقد قدم الفنانون المشاركون في هذا المعرض عدة أساليب لكن ضمن عنوان عريض هو (المدينة كلها). والذي اعتقده أن عدداً من هؤلاء وغيرهم من الفنانين الألمان سيقدمون المدرسة الألمانية المعاصرة بشكل لائق قادر على فرض مكانتها بين مدارس وأساليب التصوير الفوتوغرافي الحديث.

وقبل الوقوف على أساليب الفنانين المشاركين في المعرض لا بد أولاً من تعريف معنى الصورة الفنية الفوتوغرافية، بشكل يخرج معه الكثير مما نراه من حولنا عن المعنى الحقيقي للفن، والذي نعتقده أنه لا بدمن توافر عدد من المعايير لكي تعتبر الصورة فنية يمكن تلخيصها بالتالي:

التوازن في التكوين ودراسة العلاقات في الصورة الفوتوغرافية.

قدرتها على خلق حوار داخلي بين العناصر أولاً وقدرتها على خلق حوار مع المشاهد ثانياً.

مراعاة الشروط الفنية والتقنية للتصوير عند إعداد العمل الفوتوغرافي.

أن تحمل قيمة جمالية قادرة على اختصار التعبير بمفردات بصرية تخدم موضوعه.

الفهم الصحيح للعلاقات الداخلية في القطع المختار من فضاء المكان، شاملاً ذلك فهم العلاقات اللونية وفهم مساحات الظل والنور ومدى قدرتها على خدمة الموضوع.

عدم إهمال عناصر الخلفية والعمل على توظيفها لصالح المعنى المرجو، لما لها من أثر على سوية المشهد.

إن التصاق الفنان الحقيقي بالبيئة المصورة، وفهمه لعلاقات عناصرها وصيغ حوارها سيؤدي حتماً إلى إخراج أعمال فنية لائقة تستطيع تسجيل الواقع بصور تحمل أسلوباً فنياً يرقى لأن يسمى أسلوب، أو طريقة تعاطي، أو مدرسة في فترة من عمر هذا الفن الجميل.

ولنقف الآن على أعمال الفنانين المشاركين واسلوبهم ومدى توفيقهم في العمل فردياً وجماعياً وذلك ضمن فهم لمعنى العنوان (المدينة كلها) ونبدأ بالفنانين بحسب ترتيب الكتاب المرافق للمعرض.

جمالية أو فهماً للعلاقات، وبالتالي لم تستطع نقل المشاهد إلى عناصر المشهد، وسبب ذلك هو القصور الواضح في دراستها لهذه العناصر والضعف في رؤيتها الفنية مما أدى إلى النتيجة التي قدمتها.

ولكن برغم ضعف أعمالها إلا أنها غطت جانباً من عوالم المدينة، إنما بلغة بصرية هزيلة لا تنم عن عين فنان موهوب يستطيع توظيف عناصر الصورة لصالح العمل. وكان جل ما قدمته صوراً تسجيلية لبعض الزوايا والأماكن بغياب واضح لشروط الصورة الفنية.

الفنان سلطان يوكاي - يعيش في برلين وتنتمي أعماله إلى مجموعة (بلوغ سن الرشد).

عمل الفنان المذكور على صور الأشخاص (بورتريه) وواضح أنه حاول كثيراً الخروج بصور عفوية لأشخاص المدينة، لكن محاولاته لم تكن كافية لإخراجها بالعفوية المأمولة لكن عموماً فقد استطاع سلطان تسجيل بعض الملامح لأناس ممن يعيشون من حوله في العديد من الحالات.

ما يميز أعمال هذا الفنان هو الاستخدام الصحيح للألوان في صوره وتركيزه الشديد على الملامح (ملامح الشخصية والملامح العامة) فخرجت صور (أبطاله) إن صح التعبير كما هي تماماً دون أي تعديل في الرؤية، وقد ساعده ذلك حبه للعمل على صور الإنسان أولاً، واستخدامه الواعي للكاميرات ذات الشريحة المتوسطة ثانياً التي تتمتع شريحتها وعدساتها بتقنية عالية في نقل التفاصيل الدقيقة وبأمانة عالية تستطيع معه نقل الواقع الذي يعيشه هذا الفنان ونقل الألوان والوجوه التي اعتاد عليها بشكل يعبر عن علاقته البصرية مع أولئك الأشخاص.

ولقد وجدنا في أسلوب سلطان يوكاي بعض التشابه مع عدد من صور الفنانة ري سوبو في عدد من الصور المباشرة للاشخاص ومنها الصورتين المنشورتين مع هذه الدراسة لكن مع الفارق بين دراسة عناصر الصورة الأخرى وبخاصة عناصر الخلفية والدلالات التي كانت بقدر أدنى من العناية.

لقد كان الفنان سلطان مباشراً في التعاطي مع الموضوع الإنساني ولو أنه تجاوز هذه النقطة واستخدمها لصالح العمل لخرجت الأعمال أشد وقعاً في نفس المشاهد.



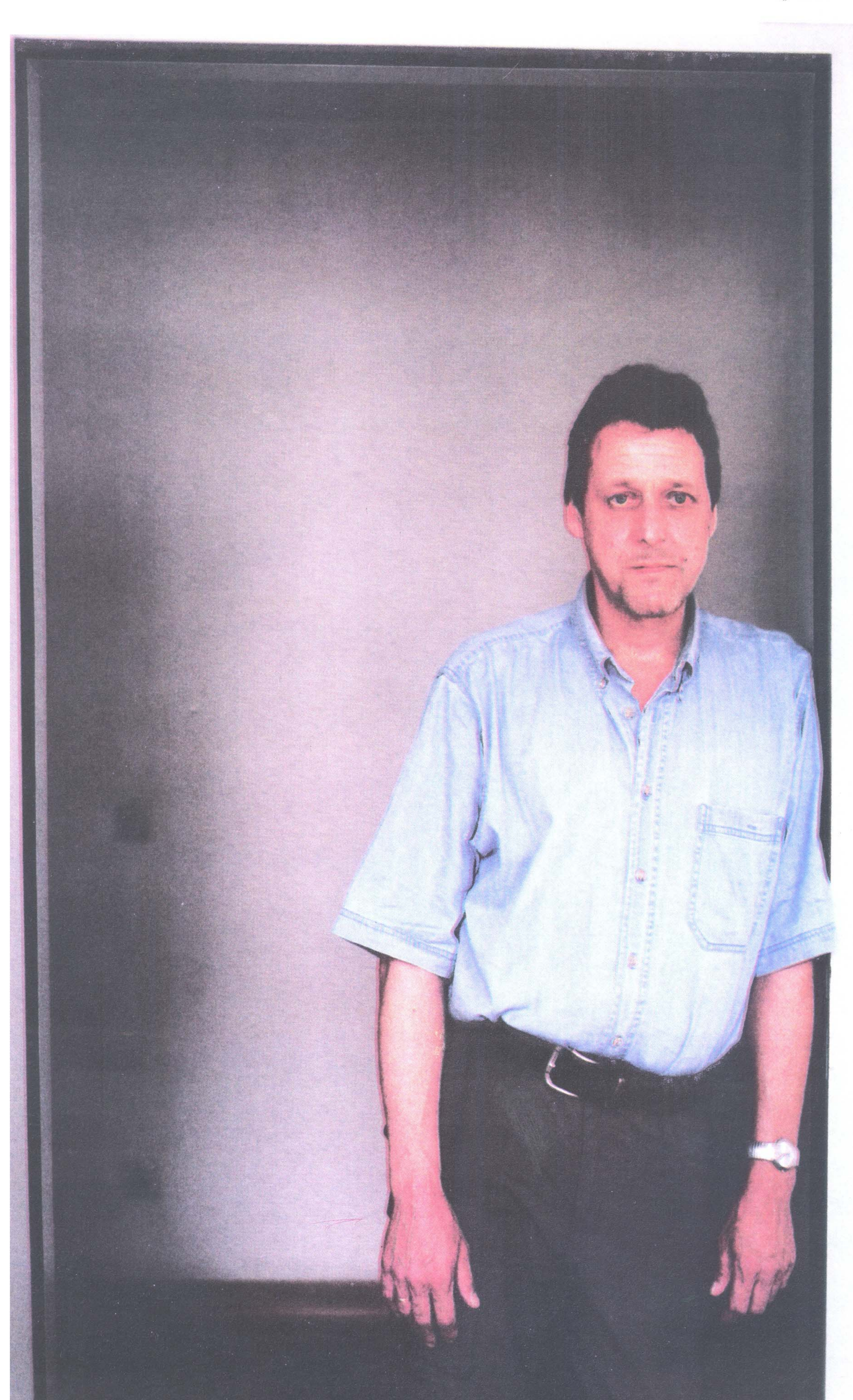
سلطان يوكاي.

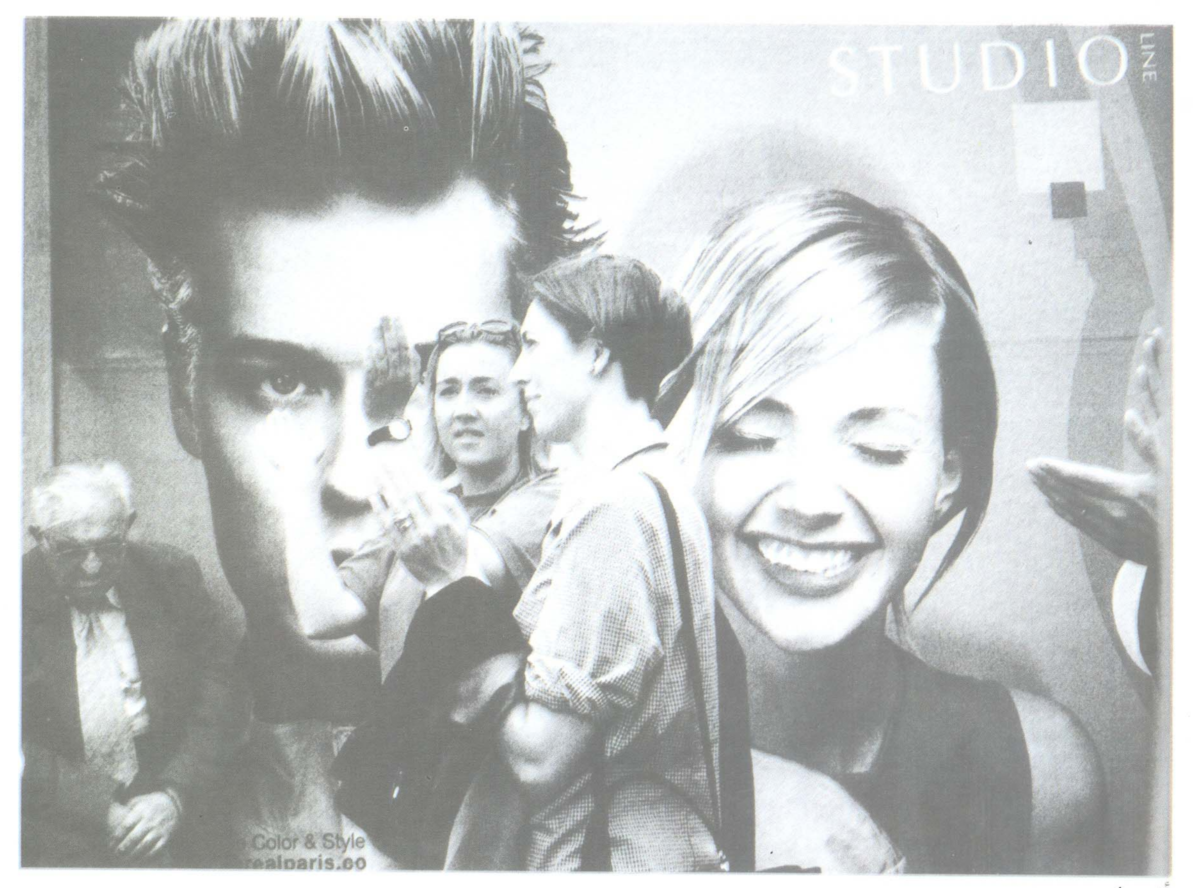
الفنانة إيفا بيرترام - التي تعيش في برلين -وتنتمي صورها لمجموعة متاريس.

تعرض إيفا بيرترام صور تفصيلية لأجزاء من الضواحي والمدن والحدائق والدواخل من الأعمال والمواقع غير المنتهية وهي تفتش عما هو مستور ومحجوب بصرياً فهي خلال تجوالها في المدينة عملت على تسجيل صور لمواضع غير ظاهرة للمارة عادة ولأماكن غير منجزة عموماً.

لكننا للأسف لم نجد فيما قدمته ما يستحق الوقوف عنده بالتحليل والدراسة، وكانت حقاً أضعف عناصر هذا الفريق، فهي لم تستطع نقل رؤيتها إلى المشاهد، ولم يكن مستوى نتاجها لائقاً للعرض، يعود ذلك لعجزها عن نقل العوالم التي حولها ضمن أدنى الشروط الفنية فجاءت أعمالها مجردة من معاني الصورة الفنية لأنها لم تراعِ التكوين ولم تحمل أي قيمة

سلطان يوكاي.





أندرياس روست.

إن الفهم والمزاوجة بين العنصر البشري والعنصر المكاني ستعطي أعمال هذا الفنان قوة أكثر مما كانت عليه أعماله في هذا المعرض.

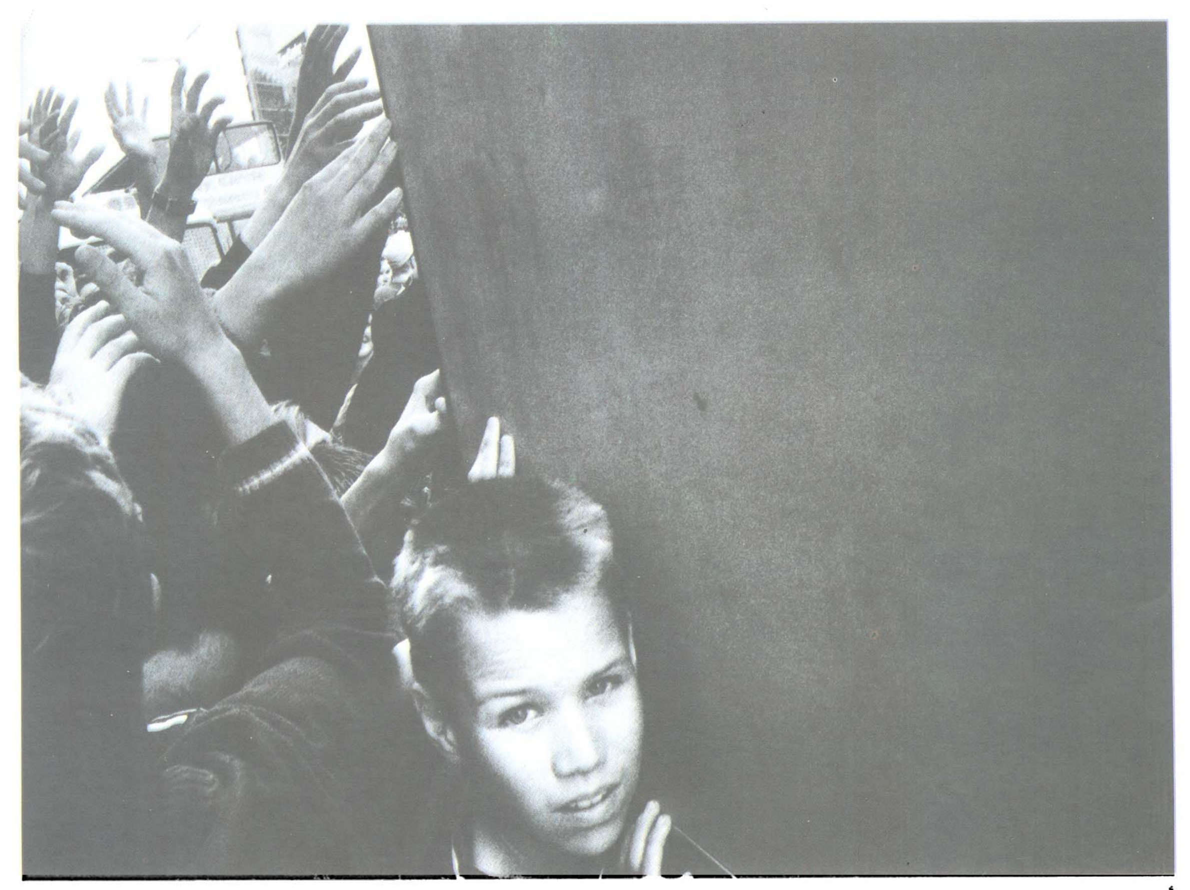
ورغم عدم قدرته على خلق التمازج بين العناصر على ما ذكرنا إلا أنه كان موفقاً في مجمل أعماله.

ولقد كان لقربه الشديد من شخوصه الأثر الكبير في إخراج الصور على ما هي عليه بحيث ركز على الشكل الإنساني مهملاً للعناصر الأخرى مما أدى إلى عزل الأشخاص عن مواقعهم بعكس ما قدمه فناننا الثالث أندرياس روست كما سيأتي عرضه.

الفنان أندرياس روست ، الذي يعيش في برلين.

ويعمل مع مجموعة إلى زوال، وهو حقاً يبحث عن لحظات تحكي فيها الوقائع حكاياتها بنفسها، ويلتقط صوراً للناس وعلاقاتهم المليئة بالانفعالات، السخريات والإغراءات المعلنة والخفية... تلك التي تحملها المدن الكبرى لساكنيها.

ولقد رأينا في أسلوبه فناناً يعمل على توقيف وتثبيت اللحظات الهاربة من أصحابها أولاً ومن الزمن ثانياً، واستطاع بجدارة الدخول إلى هذه العوالم بقوة، وقد ظهر ذلك في العديد من أعماله إن لم نقل مجملها، وكانت لغته البصرية قادرة على نقل هذه العوالم، فلقد تعامل بدقة وتقنية عالية مع صوره وبخاصة الصور المنشورة مع هذه الدراسة وهي الصور



أندرياس روست.

المنشورة في الكتاب المرافق لهذا النشاط .

استطاع أندرياس روست تقديم أعمال على مستوى جيد وقد ميز أعماله مجموعة من العوامل أهمها:

أولاً- فهمه الصحيح للعلاقات الضوئية والتكوينات التي يفرضها العمل بالأبيض والأسود، واستخدامه الواعي لتدرجات الظل والنور والرماديات الأمر الذي كان له الأثر الكبير في إخراج الصور بتقنية عالية، والذي يؤكد ما رأيناه هو استخدامه لدرجة حساسية الأفلام، وتوظيفها لصالح العمل بحسب الموضوع ومكان التصوير، وتباين شدة الإضاءة ومساحات النصوع والعتمة، بين لوحة وأخرى.

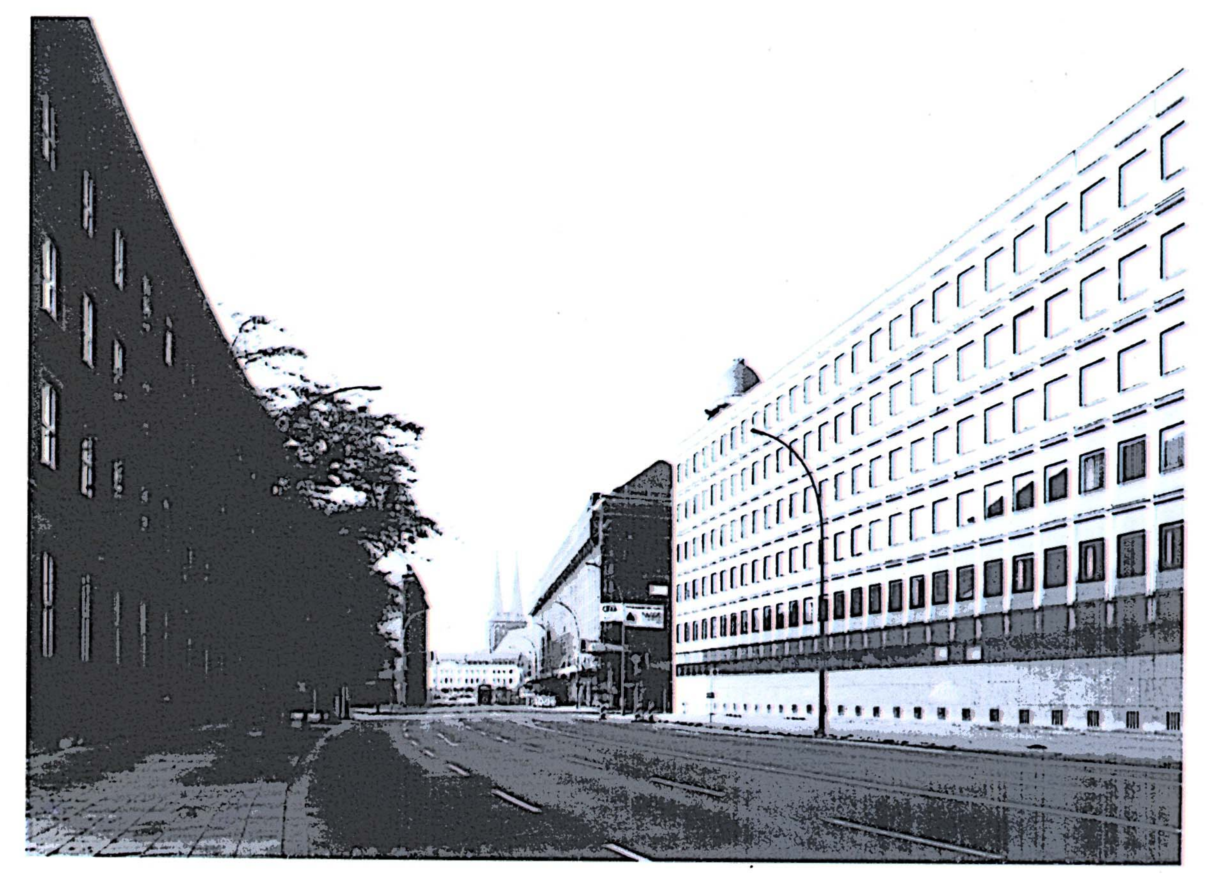
ثانياً- فهمه الصحيح للعلاقة بين العناصر، وقدرته عل خلق التوازن بينها.

ثالثاً- دراسته الصحيحة والسريعة لعناصر المشهد ومواقع الأشخاص، واستفادته من تعابيرهم ومواقفهم على نحو يخدم العمل بشكله النهائي.

رابعاً- اختياره للموقع الأنسب والزاوية الصحيحة للتصوير.

خامساً- استخدامه الصحيح لعناصر الخلفية والدلالات البعيدة، بشكل استطاع معه السيطرة على هذه العناصر بل وتوظيفها لخدمة التعبير المراد.

سادساً- دراسته لمساحات الظل والنور وتوضع الكتل في الصورة وتوظيفها لخدمة المشهد.



اليريش فوست.

ولا بد من الإشارة إلى أن الطريقة التي عمل عليها «أندرياس روست» هي من الصعوبة بمكان لأن دراسة العناصر والمعطيات واتخاذ قرار التسجيل بالتالي لا يمتد في هذا النوع من التصوير، بل إن زمنه قصير جداً فلا يستطيع توقيف هذه اللحظات سوى فنان حقيقي ومتمكن.

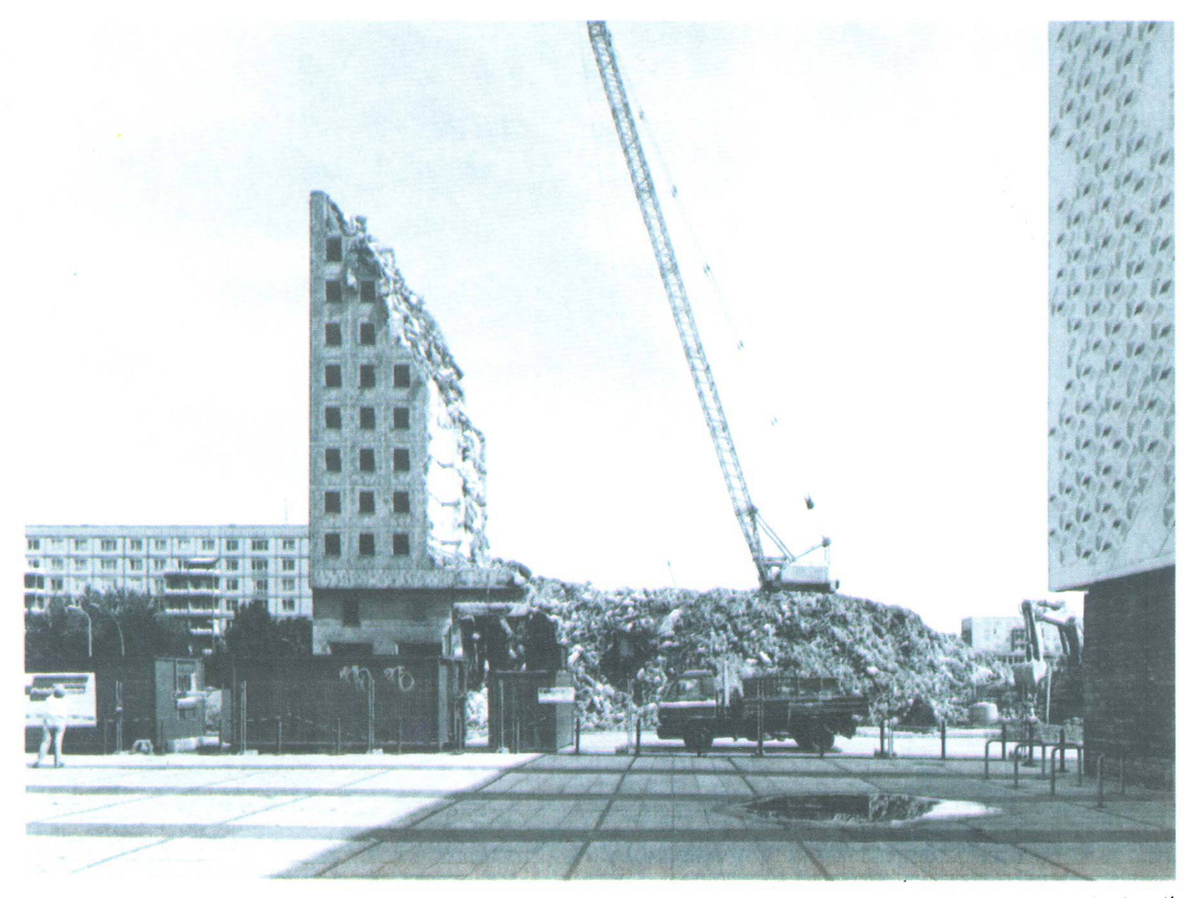
هذه العوامل شكلت عناصر القوة في عمل «أندرياس روست» وكان موفقاً في توظيفها لصالح أعماله المعروضة بنسبة كبيرة مع اختلاف شدة ظهور هذه العناصر بين صورة وأخرى، لكنه بوجه عام استفاد من خبرته وذاكرته البصرية الجيدة ووظفها لصالح العنوان العريض للمعرض (المدينة كلها) وكذلك لصالح المفهوم الحقيقي للصورة الفوتوغرافية.

«أندرياس روست» أحد أهم مصوري هذا المعرض استطاع بعينه الثاقبة والمدربة والدقيقة أن يضع نفسه كواحد من أهم مصوري المدرسة الألمانية المعاصرة.

الفنان اليريش فوست

هذا الفنان المهم والمتميز الذي يعيش في لايبرغ هو أكبر فناني هذا المعرض عمراً. وخبرة على ما أعتقد.

ينتمي اليريش فوست إلى مجموعة المركز في برلين وهو يفهم مركز المدينة على أنها مكان للتحول الدائم، ويظهر اقتحام الجديد للبنى المترسخة، وإزالة آثار الحرب العالمية الثانية، التي ما زالت بادية للعيان، وإعادة تكوين الأمكنة في



اليريش فوست.

المدينة، ويعالج هذا الفنان ذلك كله بصور تحمل لغة فوتوغرافية لها خصوصيتها.

ويعد بحق فناناً متمكناً من عمله ومن مشروعه الفني، فهو يعمل على تقنية الأبيض والأسود، لكي يحيد العناصر اللونية لصالح التشكيل، وعندما اعتبرناه أحد أهم مصوري هذا المعرض إنما كان ذلك لتمكنه من النواحي التقنية والفنية على السواء فلقد استطاع اليريش فوست خدمة موضوع المعرض بشكل كبير واستطاع نقل رؤيته للأماكن في المدينة وقدم قراءته الواعية لعناصر المشهد، وساعده على ذلك جملة عوامل تقنية وذاتية يملكها، واستطاع بخبرته وحرفيته توظيفها لصالح العمل. فكان لاستخدامه الصحيح للكاميرا ذات الشريحة المتوسطة والأفلام البطيئة وعدسات تعديل المنظور دوراً مهماً في إظهار أعماله بدقة وأمانة وفق رؤيته لهذه العوالم من الناحية التقنية، أما من الناحية الجمالية ومن الناحية الذاتية لدى «اليريش فوست»، فإنه لا بد من الوقوف على لغة هذا الفنان. لأن الفنان الحقيقي يملك رؤى وعوالم وخيالات يعيشها ويحاورها ويتفاعل معها و«اليريش فوست» لم يخرج عن هذه القاعدة فهو يرى المدينة برؤياه الشخصية ويعيش فيها عوالمه، يفرح ويحزن يتألم.... ويصور.. رؤيته للمدينة. فهي مكان دائم للتحول والتغيير... فقدم ما هو منجز من الأماكن وما لم يكتمل بعد، وزاوج بين القديم والحديث، بين الخرائب والعمران، بين الورشات والقصور... وقدم صورة شبه كاملة

لهذه العوالم التي يعيشها واستطاع نقلنا إليها بتقنية عالية جديرة بالاحترام، وجمالية تنم عن عين ثاقبة دربها صاحبها كثيراً.

لقد كان «اليريش فوست» و«أندرياس روست» أهم المصوري في هذا المعرض مع ملاحظة اختلاف الموضوع المطروح في أعمالهما واختلاف التقنية والطريقة في التعاطي وذلك للاختلاف بين الموضوعين لكن الفنانين وظفا النتاج الفردي لصالح العنوان (المدينة كلها).

فكانت نتائج العمل على الإنسان والأمكنة المحيطة به لدى أندرياس، والعمل على الأبنية والتكوينات العمرانية لدى أليريش مرضية جداً وترقى إلى مستوى طموح المشاهد المهتم والمختص على السواء.

أما الفنانتان الأخيرتان في هذا المعرض فهما — ماريا سيفيتس التي تعيش في برلين والفنانة الأخرى تومو ياماغوشي — وهي يابانية تعيش في لايبرغ، والحقيقة بأن هاتين المصورتين لا يظهر من عملهما مشروع فني بقدر ما يظهر في عملهما الجهد لتسجيل رؤى شخصية ذات تداعيات نفسية وسنذكر كل واحدة منها على انفراد بشيء من الدراسة.

فالمصورة ماريا سيفيتس

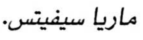
والتي تنتمي (لمجموعات سيرة يوم) عملت على الجمع بين صورتين مأخوذتين في مكانين مختلفين من المدينة، مع اختلاف في السطوح أو الوظيفة أو الحجم وغالباً في كل هذه الأوجه معاً.

وللحقيقة لا بد من القول بأن ماريا لم تمتلك نظرة فنية أو جمالية للموضوع، ولم تمتلك تقنية فوتوغرافية جيدة لمعالجة الفكرة، فجاءت صورها مجرد تسجيل ذاتي، ورؤية خاصة محدودة عن بعض السطوح، وما بينها من توافق أو تشابه أو تضاد، يظهر عند جمع الواحدة مع الأخرى، في ربط غير متصل بأي معيار موضوعي أو فني، بل هو ربط تخيلي ذاتي، لنظرة خاصة ليس إلا، وكانت أميز صورها تلك التي ربطت فيها بين صورة لدارة الكترونية وبين أحد الأبنية التجارية في محاولة منها لتشبيه وحدات العمل بين الدارة الإلكترونية وبين وحدات العمل في بناء إحدى الشركات التجارية لكن بلغة بصرية بدائية لا تحمل أي بعد فني.

ورغم محاولاتها لإيجاد صيغة لعملها، لكنها لم تفلح في فرض رؤيتها، فجاءت صورها مجردة غير قادرة على إيصال رؤية فنية، بل كانت مجرد تداعيات ورؤى غير ناضجة للموضوع، وهي في مشاركتها هذه نجحت في تغطية بعض جوانب المدينة لكن دون أن تفرض نفسها لا كفنانة مصورة ولا كصاحبة مشروع فوتوغرافي متوازن، فلم تكن موفقة على المستوى الفردي، ولا على المستوى الجماعي، ولا على مستوى عنوان مجموعتها - سيرة يوم.

المصورة اليابانية «تومو ياماغوشي»

والتي تعيش في لايبزغ وتنتمي إلى مجموعة العيش في


ماريا سيفيتس.





تومو ياما غوشي.

برلين، هذه الفنانة عملت على تسجيل الصور الداخلية لعدد من المنازل في المدينة، وهي بعملها هذا قامت بتغطية هذا الجزء من الحياة في المدينة فقد دخلت المنازل لتسجل انطباعاتها عن الثقافة والحياة الأوروبية. ففي صورها تجد تلك الدواخل المخفية عن رؤى الشارع وهي العوالم الذاتية للناس الذين يعيشون في المدينة.

ولأن طريقة العيش وحاجيات الناس وأشياءهم الموضوعة داخل منازلهم تشكل أبعاد شخصيتهم، فإن «تومو ياما غوشي» عملت على هذه الزاوية للوقوف على ما اشرنا إليه كجزء من العنوان العام (المدينة كلها)، فنجد في أعمالها الغرفة المهملة التي تحتوي على الأشياء المتروكة ونجد غرف جلوس وطعام ومطبخ....

ولقد وجدت «تومو» العديد من الأشياء الشخصية التي تدل على ثقافة أناس المدن الكبيرة التي تحيا معهم وكذلك استطاعت الوقوف على عدد من رؤاهم وآمالهم...

وإذا بحثنا في زوايا ومحتويات هذه الغرف لوجدنا فيها العديد من التفصيلات الصغيرة التي تحمل الكثير من التعابير والآمال والذكريات والانطباعات التي تدل على ما تحمله الحياة في المدن الكبيرة بشكل أو بآخر لقاطنيها.

ولقد أسعف الفنانة «تومو ياما غوشي» في عملها جملة أمور أعطت عملها قوة وتناسقاً وتتلخص في استخدامها الكاميرا ذات الشريحة المتوسطة والعدسات ذات الزاوية العريضة وكذلك الأفلام المناسبة لموضوعها كل ذلك أعطى الصور تلك الجمالية والدقة، إضافة إلى الزمن غير القصير الذي

عملت فيه على إعداد المشهد وإخراجه بشكله النهائي ومن ضمنه الدراسة الصحيحة للإضاءة المتاحة والاستفادة منها بأكبر قدر مكن، دون إضافة أي تعديل يمكن أن يؤثر على الإيحاءات والأحاسيس الداخلية لهذه البيوت.

عود على بدء:

من العودة لبداية الدراسة لا بد من الوقوف على الغاية من المعرض والرؤية الفنية للعمل وأهميته، وأهمية تجارب هؤلاء الفنانين المعاصرين لما للمدرسة الألمانية من تاريخ وأهمية في عمر الصورة الفوتوغرافية.

يمتلك عدد من هؤلاء الفنانين القدرة على نقل رؤيتهم الفنية للمشاهد ولديهم مشروع متوازن يعملون عليه. والحقيقة بأن التصوير الفواتوغرافي بحاجة إلى فنانين حقيقيين لإبراز وتعميق دوره في الحياة الثقافية عموماً، وفي تسجيل الواقع بصور فنية عميقة الأثر والمعنى في زمن أضحت فيه الصورة الفوتوغرافية توازي أي عمل فني آخر، وهي ستغدو يوماً وثيقة في يد الباحثين سواء كانت لأناس أو أماكن أو طريقة عيش أو غيرها من المواضيع اللامنتهية...

بشكل عام فإن صور المعرض تحتل موقعاً وسطاً بين الرؤية الذاتية للمحيط والتكوين الموضوعي لعناصر المشهد، وبين الخيال الواعي لهذه التكوينات، مع الاختلاف الواضح في الرؤى والمضامين والتقنيات ونسبة مراعاة الشروط الفنية بين مصور فنان، وآخر لا يمتلك هذا الخيال الخصب القادر على بناء صورة تغدو لوحة حقيقية.

ومع اختلاف الأساليب التعبيرية في المعرض فإن شيئاً واحداً على الأقل جمع فيما بينها، وهو ما عمل عليه معهد العلاقات الخارجية في ألمانيا لتسجيل صور فنية شخصية لهذا الواقع المعاش. واقع الحياة في المدن الكبيرة مع الإشارة إلى اختلاف سوية الطرح والتعاطي مع الموضوع وسهولة التعبير عنه بين فنان وآخر على ما سبق وأشرنا إليه في متن هذه الدراسة.

أما عن أهمية المعرض فإنه يمكن تلخيصها بالنقاط التالية :

أولاً - التعريف بالمعاصرين من فناني التصوير الألماني .

ثانياً- فتح باب الحوار البصري مع المشاهد السوري والوقوف على الأساليب الحديثة في هذا الفن .

ثالثاً- تحفيز الفنانين الموهوبين (والمؤسسات الرسمية) للعمل على مناحي الحياة في سوريا ذلك لأن التغيرات البيئية والنباتية والسكانية والعمرانية التي تطرأ على مجتمعنا تجعل من الواجب تسجيلها وتوثيقها في صور فنية قادرة على نقل الواقع المعاش، والحقيقة أن ذلك يحتاج إلى جهود فردية ومؤسساتية ورسمية لتسجيل هذا الواقع وملاحقة التغيرات العديدة ليصبح هذا العمل أرشيفاً بصرياً ووثيقة حقيقية تحفظ من الزوال .

ختاماً :

منذ اختراعه في نهاية ثلاثينيات القرن التاسع عشر والتصوير الفوتوغرافي يضطلع بالعديد من المهام ويفتح آفاق جديدة دائماً، وهو قادر بحق على الدخول في الكثير من العوالم وابتداع الأساليب والوسائل القادرة على خدمة كافة مجالات الحياة الثقافية والبيئية والاجتماعية والسياسية. الإعلامية والقانونية ...وبخاصة المجالات الثقافية والتثقيفية إن استخدم بالشكل الأمثل، وعلى يد الفنان الموهوب، ونعود ونؤكد على أهمية الموهبة والرؤية الفنية لدى المصور فهما تشكلان سلاحاً في يده وذلك لما لهما من أهمية في إخراج العمل الفني بالشكل اللائق ومما يساعد على فتح آفاق جديدة في هذا الفن الرائع.

بالتالي فإنه من الضروري بل من الواجب (الأخلاقي) وضع معايير صارمة لهذا الفن بحيث يتم الفصل بين الغث والثمين، وإبراز الأعمال ذات البعد الجمالي والتثقيفي وتقديمها بشكل يعمل على تطوير المشهد الثقافي واستبعاد الأعمال التي لا تستطيع إضافة أي قيمة راقية لعناصر هذا المشهد الذي نعتبر تطوره وتقدمه إحدى أهم غاياتنا.

❖ ❖ ❖



إيفا بيرترام.

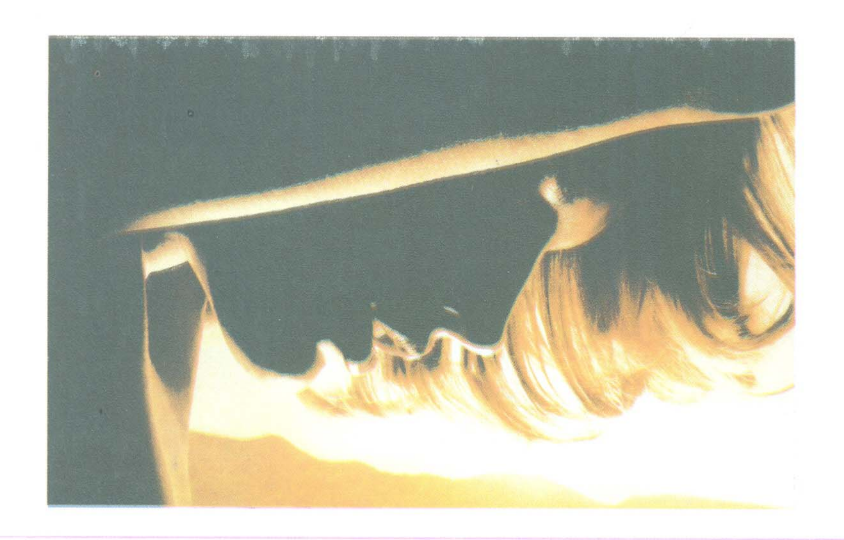
بين اللوحة والإعلان...

نزار شاهين*

لم يفض النقاش بيني وبين صاحبة صالة العرض في دمشق التي كنت أزمع عرض أعمالي فيها إلاَّ إلى نتيجة أن يكون الإعلان قد خرج من اللوحة إلا أنه لم يأخذ جنسه إلا بعد خروجه من رحمها وكانت قد وقعت في حيرة من أن تكون اللوحات التي ستعرض يمكن تسميتها اللوحة الإعلان ؟..



* فنان تشكيلي، ومصور ضوئي.

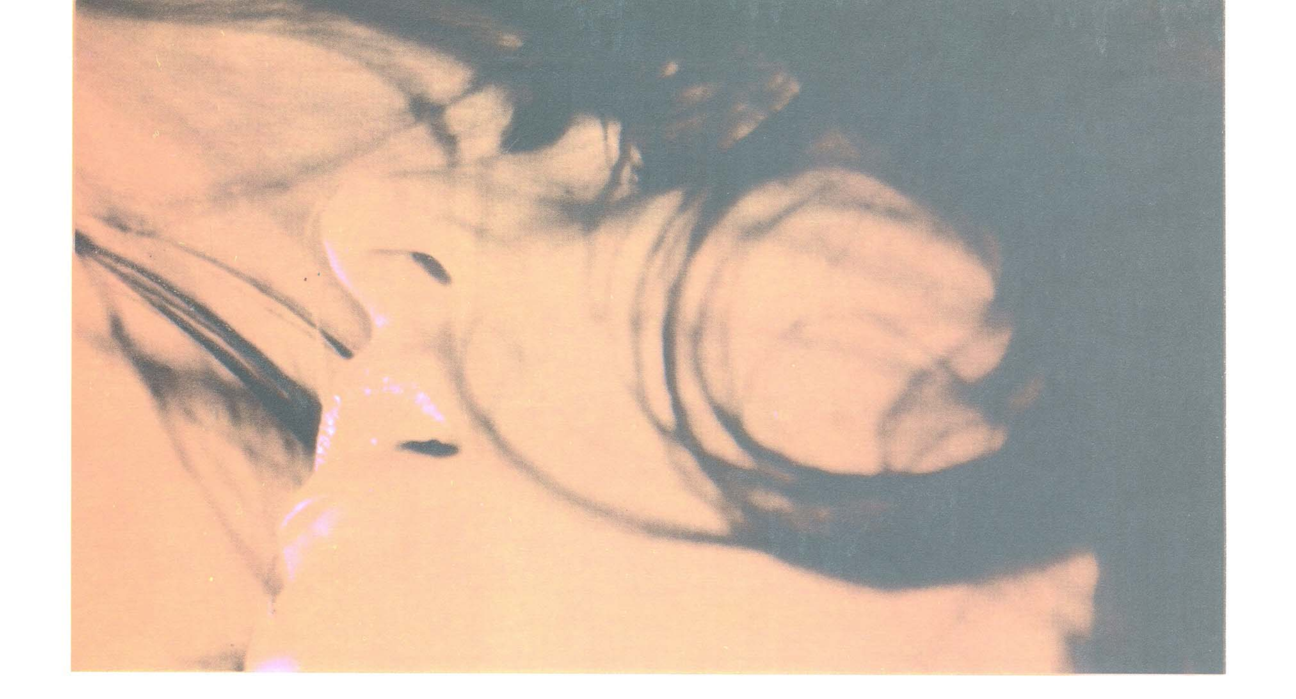


هذا التساؤل يمكن أن يثير الكثير من الجدل ما لم يكن هناك فض اشتباك ما بين اللوحة والإعلان رغم قرابتهما وإزالة اللبس بينهما وهذا سوف يؤدي بنا إلى دراسة كل منهما على حدة رغم تعدد المدارس التي تدرجت بها اللوحة الزيتية على امتداد زمني وصل إلى يومنا هذا وقد بدأ الإعلان كاللوحة صوراً صامتة ليتحول إلى صور متحركة لها حضور قوي في حياة المجتمعات.

بدأ استخدام الألوان في التصوير الزيتي في أوربة في بداية القرن الخامس عشر وكان الفنانون قد بدأوا بتصوير لوحات ذات خصائص جديدة ولم يتم ترسيخ فن التصوير بمعاييره وأساليبه وتقنياته وصياغاته قبل حلول القرن السادس عشر وكانت تقليدية الرؤية فيه تنعكس من خلال رؤى الفنان للحلم والواقع وجاءت هذه الرؤى باختلافها لتقوض القاعدة الأساسية في الطرق التقليدية من خلال المدارس الجديدة كالانطباعية أو التكعيبية ثم غيرها من المدارس وأطاحت بأسلوبية ما قبلها إلى أن جاء التصوير الفوتوغرافي ليأخذ حيزاً كمصدر للصور المرئية وعلى رغم تعدد المدارس فإننا يمكن أن نقول أن حقبة التصوير الزيتي قد عاشت بازدهار ما بين 1500 و 1900م.

للوحة الزيتية نفوذها الخاص بها وذلك من خلال فرادتها التاريخية التي تبرز أمام أبصارنا بسبب من فورية شهادتها وهي ليست ناقلة لمظاهر مكوناتها فقط بل تستطيع التكلم معنا عن طريق ما تشير إليه. وإذا كان الفن قد عاش تحت رعاية الكنيسة ووصاية أمراء الإقطاعات إلا أنه ما لبث أن خرج إلى رحاب الحياة بعد أن استهلك قصص الكتاب المقدس وتحرر من نير الكنيسة الروحي وابتعد عن فخفخة الطبقة الغنية بضيق أفقها واتساع مصالحها وبدأ الاحتكاك بموضوعات أخرى بعيدة كل البعد عن نمطية الماضي ولم يعد الفنان يصور للزبون وعائلته وإنما أصبحت حياة الناس المهمشين والفقراء (وقود الحروب وويلاتها) مواضيع مهمة للتصوير وأيضاً أصحاب المهن والشحاذون والطبيعة بشفافيتها ومساقط المياه الموارة وتناول الفصول فيها.

لقد بدأ الفن يغادر الصالات الخاصة والبيوت وفقدت اللوحة سلطتها الوحدانية لأنها أصبحت تكرر بشكل شبه مجاني عن طريق الاستنساخ بواسطة الكاميرا والطباعة بتقنيات عالية، ولقد كنا في السابق نهب إلى المتاحف لرؤية الأعمال الفنية أما الآن فإن المتاحف تأتي إلينا عن طريق الشبكة أو الأقراص المدمجة. وبذا أصبح تذوق الفن بمتناول شرائح كثيرة من الناس وقد كان سابقاً من المستحيل رؤية اللوحة بعدة أمكنة وفي زمن واحد إلا أن الطباعة غيرت ذلك المفهوم تماماً، وقد مضى الفن وباستمرارية معبراً عن رفاه السادة وبؤس المسحوقين فقد صور (غويا) البؤس والأسى وقدم لنا كمستبصر حياة الناس القاسية وقد كانت محفوراته بمثابة إعلان عن الاهتراء البشري وكوابيس وثائقية للمرارة الإنسانية أما (ميليه) فقدم حياة المنطوين خوفاً وإرهاقاً مثل (غاسلة الفاصولياء) (فتى يجز البرسيم) لقد بدأ الإعلان يطل برأسه بقوة من خلال أعمال الفنانين فارضاً نفسه بل تمادى بالابتعاد عن اللوحة إلى الحد الذي سمحت له بذلك، وهذا ما عرّض الفنانين الذين غردوا بألحان



مغايرة للنقد المرّ المشبع بالسخرية واتهموا بالسوداوية. لقد صوّر (فلاسكز) بورتريهات: (دييغو دي أسيدو) (كالا باسيلاس) هؤلاء البؤساء الذين اكتشفنا من خلالهم إعلاناً عن العذاب الإنساني، ولكي نرى أمامنا أناساً أحياء ينظرون إلينا بما يكون ألماً، على رغم قسوة القلب التي أعدت لهم دور الحثالة في الحياة، وعندما رسم أنطوان غرو (المعركة قرب إيلاو) فهو لم يعظم النصر بل كشف الثمن الرهيب الذي دفع في سبيل هذا النصر، الجثث المتفحمة والمتخشبة المصابون بجراح قاتلة والجنود المحتضرون الأفق المدخن بالحرائق. هذه العناصر تشدّ انتباهنا أكثر من شكل الإمبراطور القادم ليراقب ميدان المعركة أنه عسكري قمىء وسط هذه البانوراما من العذاب إن المهيمن في اللوحة ليس نابليون إنه الموت، يقول (كاريير): واجب على الفنانين الذي يراقبون الناس كلهم عن قرب أن يرفضوا المشاركة في الظلم البشري الكبير وأن يتغلبوا على القهر والكراهية المتوالدين من القتل الفردي والحرب. هذين الشكلين للجنون. إن هذه الأعمال الفنية هي إعلان صارخ في وجه الانحطاط البشري. ولكن إذا كان سؤالنا فيما إذا كانت اللغة الإعلانية تشترك في الرؤية مع لغة اللوحة الزيتية فإن الجواب سيكون مجرداً من الاحتمالات لأنه وفي كثير من الأحيان تكون الصورة الإعلانية عبارة عن محاكاة صريحة وشبه كاملة عن اللوحة وقد يستخدم الإعلان المنحوتات في مفرداته وإذا كانت اللوحة لها صفة الديمومة والخلود فإن أجل الإعلان ينتهي بمجرد انتهاء وظيفته وسنلاحظ أن مفردة (فن) الإعلان قد غابت وأزاحتها مفردة جديدة هي (صناعة) الإعلان.

الفن بسطوته الفريدة وبسبب من فورية شهادته أرّخ للحظات التي كانت تمر بها البشرية سواء عن طريق اللوحة أو الإعلان أو الصورة الفوتوغرافية الجديدة على هذا العالم والتي باتت أكثر وثائقية وسرعة في مواكبة الأحداث التي مرّ بها القرن العشرين بحربيه العالميتين وصراع الأيديولوجيات التي تجاذبت الإعلان كمطية لها ووظفت كل من الكتلتين السوفيتية والرأسمالية أموالاً طائلة في استهداف الإعلان وتسخيره كوسيلة تخاطب مستقبلاً مؤجلاً تقدمه كأحلام اليقظة للمحرومين من العدالة وصورت كل إيديولوجيا نفسها كمنقذ وحيد للعالم فسقطت الأولى وبقيت الثانية تتجمل كشرطية مشحونة بالعنف والجنس وشرائح السليكون تنتظر على قارعة التاريخ، ذاك الذي يتجرأ عل عفافها الموهوم، ودون ارتواء استمرت المنافسة الاقتصادية والحرب الباردة ثم العالم ذو القطب الواحد وهكذا تمّ تدوير الإعلان وتجييره لصالح تلك المنافسات ودخل العالم في جنون الإعلان وغطى مساحة السياسة والتجارة والاستهلاك، ودخل علمنا اليومي بدقائقه. ودسّ أنفه في حياتنا مستخدماً تقنيات وبرمجيات الكمبيوتر وسحر الكاميرا إلا أنه لم يستطع تجاوز اللغة البصرية للوحة الزيتية فهما يشتركان بالكادر والمنظور والعناصر.. الخ وإذا تخيلنا إعلاناً عن المجاعة في أفريقيا فسيتبادر إلى ذهننا ذاك الطفل الذي نتأت عظامه وبرزت عيناه من محجريهما ورقّ جلده لدرجة

أننا نستطيع أن نعدّ عظامه وهو ينظر بزوغان إلى المجهول، إن توثيق الحالة المذكورة اعتمد الصورة الفوتوغرافية وكانت اللوحة بل اختراع التصوير الفوتوغرافي قد وثقت حالات مماثلة في أعمال أكثر من فنان إلا أن ملكية اللوحة كانت فردية بينما كان الإعلان مشاعاً للقراءة البصرية لكل الناس.

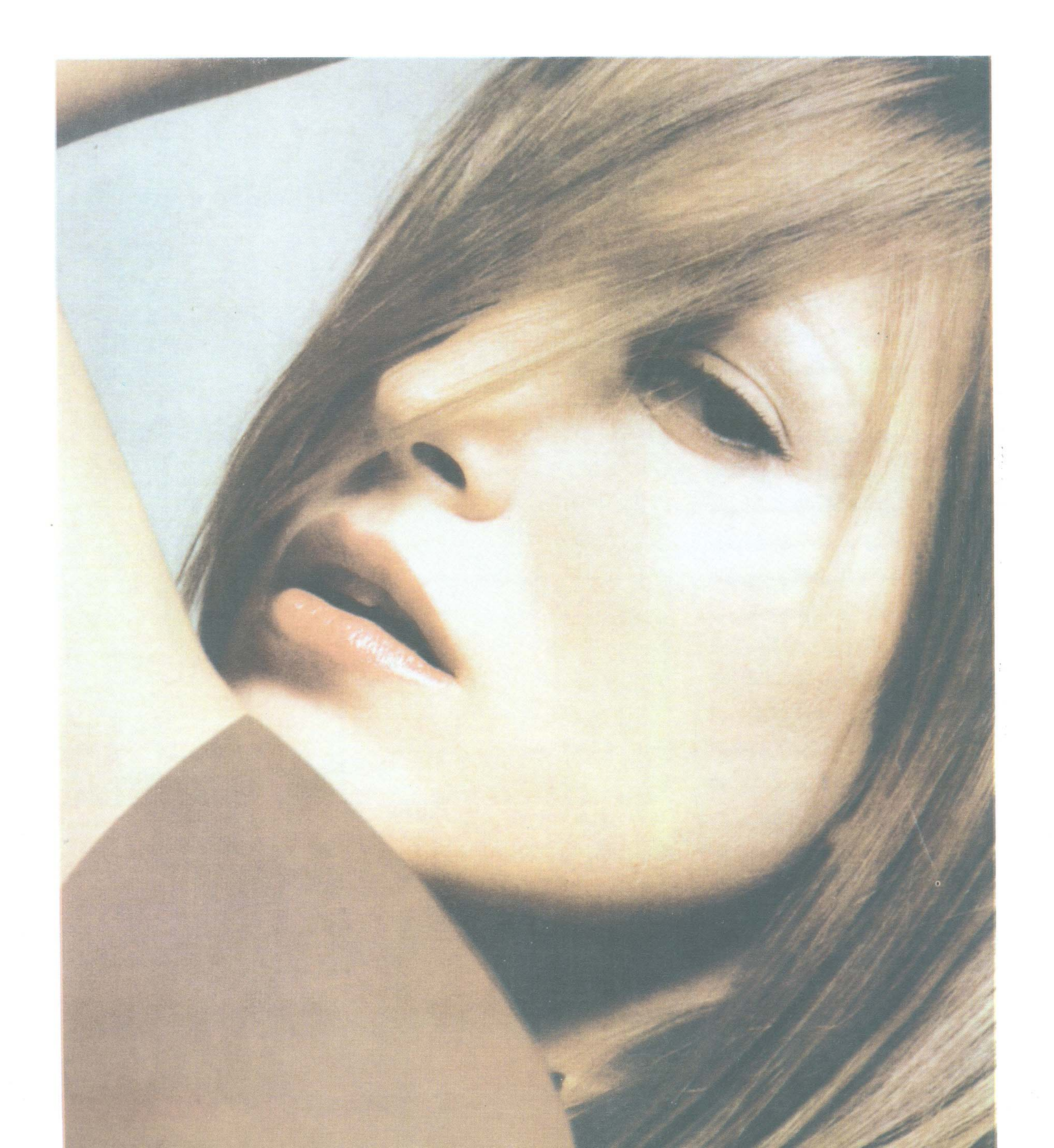
والآن جاء الإعلان كقوة جبارة من قوى الحياة الاقتصادية الرأسمالية محمولاً على خيوط الشبكة والعولمة وجعل المجتمعات في حالة هياج دائم للاستهلاك وبدأ يستخدم وسائل شديدة الملموسية للعب على غريزة الاستملاك والاستهلاك وقد بدأت بعض المجتمعات باستدعاء ثقافتها للوقوف ضد هذه المقادير من الصور التي توظف لحرف النظر عن غول العولمة..

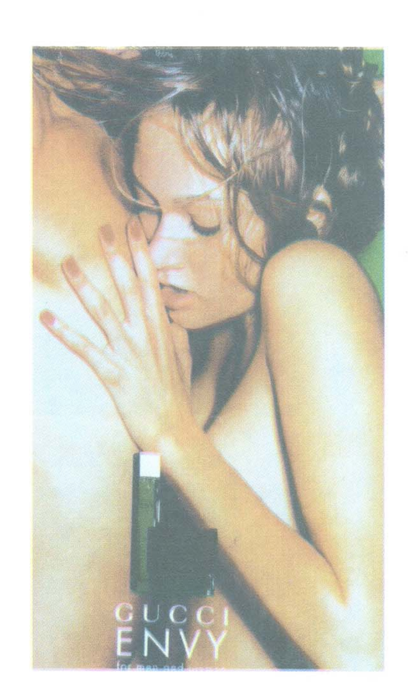
الرواج التجاري والإعلان:

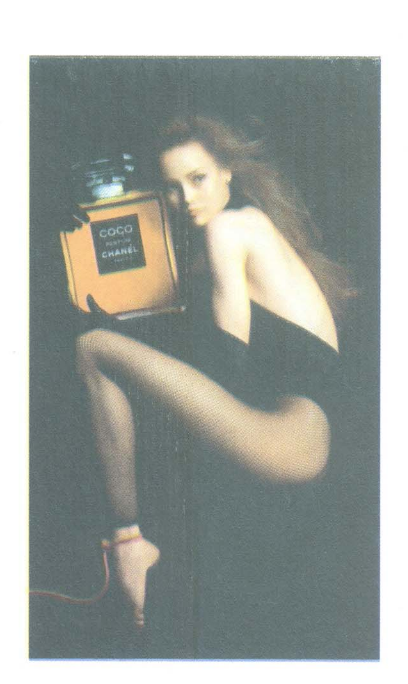
« تنضو الغابة ثيابها الملونة

وينتصب قوس قزح

وتبدو السماء مصاغة من درجات حرارة الألوان الرقيقة







في الأعلى في السمت زرقاء غامقة
وعند خط الأفق لها لون الليلك

ينثر الخريف عن الجذوع والأغصان
الأوراق المصفرة والمحمرة كالنار

فلنتأمل ملياً أوراق أخرى عليها
وبسخاء اللون القرمزي كلون النبيذ

أو الأخضر المعتق البرونزي أو ألق
النحاس المصفر أو لون خدود دماها
الخجل

هنا لا أرى المدينة بأضوائها ولا
إعلاناتها ولا أجساد النساء المستلقيات

ولا شاشات العرض تتبدل عليها أنواع
السلع ولا ضجيج السيارات وهمهمات
المستلقيات

هنا فقط أسمع صوت السكون
وأعرف معنى الصفاء والسمو.. واشعر
أني عبد أعتقه سيده.»

والسؤال هنا هل أصبحنا عبيد
الإعلان ؟..

ليس بالمطلق رغم أننا محاصرون بالإعلان، حتى في أوقات الراحة عندما نجلس أمام التلفاز ينبثق من الشاشة إعلان يستهدف غريزة الشراء لدينا وفي مكان العمل وفي الشارع وفي المطبوعة أينما انحرف بصرنا هناك إعلان يستدرجه ثم يعيد صياغة تفكيرنا ويحرفنا باتجاه السلعة قد لا تستمر هذه العملية سوى ثوان ولكننا بعد ثوان أخرى سوف نكون معرضين للوقوع في حبائل إعلان آخر، وبمقدار زيادة الإنتاج وتنوعه ستكون إعلانات أخرى تستتبع صياغاتنا السيكولوجية والثقافية والإعلان يستهدف المجتمعات حسب تكوينها المعرفي والأخلاقي ولذا تجهد شركات الإعلان على أن يكون لها معايير دقيقة في توجهها نحو تسويق الإعلان. وإذا أخذت عينة من سوق الإعلان في مجتمعاتنا العربية سنجد المرأة المنقبة إذ كانت من عناصر الإعلان في المجتمعات المحافظة، بينما هي مماثلة للمرأة الغربية في المجتمعات المفتوحة كلبنان مثلاً وهو أكبر سوق لإنتاج الإعلان وتسويقه لأنه يملك مساحة كاملة من الحرية والإبداع إضافة إلى الحرفية والتقنية العالية التي ينفذ فيها الإعلان وهناك وكالات إعلان تنافس شركات الإعلان في الغرب.

يحاول الإعلان أن يستبقي الصور في مخيلتنا لأكبر زمن وأن يديم العلاقة البصرية بين السلعة وبين غوايتنا بعناصرها سواء كانت الصورة ساكنة أو متحركة وقد يتملقنا الإعلان بمفردات تخاطب فينا ما نتمنى أن نكونه، على الرغم من أن: (الثوب لا يصنع راهباً).

بعد الحرب العالمية الثانية ارتقت المجتمعات إلى مستوى حياة جديدة ودخلت تدريجياً في عالم الرخاء والاستهلاك وبدأت دورة جديدة من المقدرة الشرائية خاصة بعد استبدال الجهد البشري بالأتمتة وشيوع الاتصالات والشراء عبر الانترنيت وبدأت حمى جديدة تعصف في الغرب إلا أن المقدرة على الاستهلاك استمرت في تصاعدها لدى المجتمعات الغربية بينما بقيت ملجومة في الدول ذات النظم المتخلفة.

يتضخم الطلب لدى الطبقة المتوسطة وتسري روح الاستهلاك إلا أن هذا الطلب يبقى محجوزاً أمام سد العجز المادي في حين تندفع الطبقات الميسورة إلى الاستهلاك ويخلق هذا توتراً لدى الطبقة المتوسطة الذي لا يقدم الواقع لها شيئاً غير الفرجة على السلع لذا تظل مشحونة بهذا التوتر الذي يتجمد في النهاية ويتحول إلى نوع من التخشب المشهدي وتظل مأسورة تنوس بين الحلم والواقع ويستنفذ الإعلان

مقدرتها على الصبر عندما يقدم لها ما هي محرومة منه بإبهار ويدفعها دفعاً إلى أحلام اليقظة متنفسها عن التعسف والقهر الذي تعيشه.

واسطة الرواج:

«معظم مستحضرات التجميل أساسها من اللانولين.. ولكن الدعاة التجاريون لا يتحدثون عن المزايا الواقعية لهذا المستحلب. إنهم يعطونه اسماً مثيراً أو مهيجاً ما ويتحدثون بتعابير افتتانية ومخادعة عن الجمال الأنثوي ويعرضون شقراوات رائعات يغذين جلودهن بمرهم الجمال.. إن صانعي مستحضرات التجميل لا يبيعون اللانولين بل يبيعون الأمل».. الدوس هكسلي.

يغذي الإعلان أحلاماً إسقاطية لذا يستخدم جسد الأنثى كواسطة رواج للسلع ويختار أهم مراكزه المثيرة كبؤر بصرية مثيرة للرغبة ويختلف حضور الرجل عن حضور المرأة في الإعلان وذلك وفقاً للتقاليد والأعراف فحضور الرجل يعتمد على القوة التي يجسدها وقد تكون القوة جسدية أو اقتصادية وقد يلفق حضوره هذا تلفيقاً وذلك خدمة للسلعة أي أن هناك إدعاء يمارس تجاه الآخرين، أما حضور المرأة فهو نقيض حضور الرجل فسلوكها تجاه ذاتها وما يمكنها فعله وحركاتها وصوتها وثيابها وحتى طريقة الاستعراض التي يقوم بها يشكل هذا التمايز، وتعيش المرأة هاجس المراقبة فهي تراقب نفسها دائماً ويراقب جزءاً منها الجزء الآخر وبتبسيط أكثر يمكن للرجال أن يفعلوا ويراقبوا أما المرأة فتظهر للمراقبة وعلى هذا النحو تحول المرأة إلى موضوع للبصر، أي أنها تتحول إلى مشهد وتصبح مجالاً للتباهي ويتم



ترتيب جسدها بطريقة مناسبة، وتشكل السلعة المعروضة امتصاصاً لمادتها الجسدية سواء كانت مواد تجميل أو حتى سيارة وقد يتراجع المشهد الأخلاقي

الرغبات الشهوانية وهي تنساب مع المياه التي تنهمر مكونة مسارب في الأماكن التي تشكل أخاديد في جسدها. في المشهد الأخير تركيز على مصرف المياه تحت قدميها يبتلع الماء والصابون وحلم الرجل والمشهد بكل توصيفاته. هذا الإعلان المرئي تكرر مئات المرات، مثلما تكرر غيره وكل إعلان يحفر ثلمه في المجرى الخيالي للذاكرة ليصبح في النهاية دعوة دائمة للاستهلاك.

من أجل الترويج لمنتجاتها تبدأ شركات مواد التجميل بنصب أشراك توقع فيها المستهلكة والمستهلك فالمستهلكة ستصبح فاتنة ومركز غواية للرجل وسوف تعيش على أحلام تجرها إلى عبودية تحولها إلى. شيء. يفصله عن فتاة الإعلان ورقة كربون فقط أما إذا استخدمت مواد التنحيف فإن مساً من السحر سيحولها إلى إغرائية وستنضو عنها ثيابها القديمة وترتدي ثياب النجمة المتألقة بعد أن فقدت جزءاً من وزنها أما إذا استخدمت أدوات رياضة التنحيف فبموضة عابرة سيكون مشهدها وهي تتمرن عبارة عن تجسدات خيالية بصدرها المترع بالعافية الجنسية ووركها المشحون بوعود ترفع درجة الهياج حتى أقصاها أما معاجين الأسنان فهي ليست مانعة للتسوس وتبييض الأسنان فقط وإنما تضع الشفاه بجاهزية مطلقة.

أما المستهلك فسيقع في فخ الغواية بواسطة التهيؤات التي تقدمها الشركات وتتم مخاطبته كذكر له وسامته فهي تصنع له السلعة مترافقة مع سعة الخيال لدرجة أن يسقط نفسه أمام فتاة الإعلان ويتماهى معها ويدخل في هوة الهوس، فهو ليس شخصية أسطورية وحسب، بل هو عاشق دونجواني، وهو يعيش حالة انتكاس دائمة فكلما اشترى سلعة



لصالح السلعة المشتهاة ويحدث نوع من التماهي الإغرائي حيث تصبح المرأة والسلعة حاملين لشحنة جنسية تضع الرجل المستهلك في حالة إشعال دائم وسنرى التناقض في الكيفية التي يرى فيها الفن جسد المرأة عما يراه الإعلان.

لننظر إلى لوحة تينتوريتو (متحف البرادو- مدريد) والتي تحمل عنوان (المرأة التي تكشف عن نهدها) في هذه اللوحة امرأة تعري نهدها بحركة ليست غائية، ولكي يُشاهد ولكن هذه المشاهدة لا تصطبغ بجنسانية شبقية وإنما تسير عبر جمال الجسد الإنساني للمرأة وستحتوينا مشاهدة الجسد ككل إلا أن مشهد الحلمة والهالة التي تحيط بها سيكون لهما استئثار بصري يقودنا إلى نظرتها الشاردة وبروفيلها وتسريحتها وثوبها الشاف عن خضاب جسدها. إن جميع هذه العناصر تظهر لنا كفاءة الرسم وروعته ولن نجد أي إغراء استفزازي في اللوحة فهي خارج الإعلان التجاري، إن اللوحة الزيتية تخاطب الذين يحصلون على أموالهم من السوق أما الإعلان فيتوجه إلى الذين يؤسسون السوق والذين تتحقق الأرباح من خلالهم مرتين، مرّة كمنتجين والأخرى كشارين.

في إعلان عن الصابون ظهر رجل على الشاشة وهو يحمل هوس التمني بأن يكون الصابونة التي تستخدمها كلوديا شيفر في حمامها ولأن يجوس جسدها من خلال هذا التمني في المشهد التالي كلوديا تمارس حمامها وتمرر الصابونة على جسدها بجنسية مثيرة وتختار أماكن التكور في جسدها وتوليها قوة تركيزية شبقية، وحتى فقاعات الصابون تكتسب الخضاب الطبيعي للجسد وتختزل

واكتشف خيبته فإن جاذباً جديداً بانتظاره وسيدخل في دائرة الإثارة من جديد. فعندما يرى عرضاً جديداً لأحمر الشفاه فإنه سيقع مرة أخرى في شرك شفتين ممتلئتين منفرجتين عن صف من اللؤلؤ فالشفاه مركز القبلة تثبت عليهما الجنسية الأولى المرتبطة بالامتصاص والتمثل، فالقبلة فعل استهلاك آدمي مزدوج: امتصاص للمادة الجسدية، وتماهي في الآخر. وحتى الأطفال لم يكتب لهم النجاة من سلطة الإعلان إذ جعلت السلعة نومهم هنيئاً، فسرعان ما يستسلمون لسلطان النوم بمجرد أن تضع لهم أمهاتهم الحفاضات ذات الامتصاص الأسطوري، بل تكون أحلامهم وردية بريئة أيضاً.

يستعير الإعلان ميزة العمى من العدالة فهو لا يرى أجناس الناس ولا عروقهم ولا ألوانهم بمعنى آخر فإنه بعيد عن التمييز العنصري فيستخدم الزنجية كرمز آخر من رموز الشبقية ويذهب نحوها كتبديل مألوف من خلال ملمس جلدها البراق ويقدمها كطبق من التحلية، وللخلاسيات أيضاً نصيب، فليس من فجوة بينهنّ وبين الأخريات فهنّ يملكنّ رسائل حسية متدفقة ومغوية وتكتسب الألبسة الداخلية على أجسادهن رموزاً جنسية، وتنتقل بؤرة الاهتمام لا إلى اللباس فقط كسلعة محمولة على الجسد وانما سيصل إيحاء قسري إلى المستهلك لكي يجوب ببصره أماكن الفتنة عند العارضة وهكذا ستتحول هذه العارضة من عارية وكما في اللوحة الزيتية إلى متعرية كما يريدها الإعلان، وإذا كان الفن أداة للمعرفة والتذوق ففي الإعلان تحول كل شيء إلى سلعة يجب تسويقها، وبدأ تسارع كبير ومنافسات لا تحد لتمرير أكبر قدر من السلع، وساهمت الفضائيات في تعميم الإعلان والتغى استهداف مجتمعات بعينها وأصبح الفضاء مساحة تمور فيها آلاف الإشارات منقولة بالأقمار الصناعية تتوجه إلى الكل وإلى لا أحد داعية إلى الاستهلاك الأقصى.

ينزع الفن إلى خدمة الثقافة والإنسان، وتكبر مساحته حسب حالة الاحتياج أما الآن فيستعير منه الإعلان بعد تجريده من روحه ردائه الشكلي ويسخره لخدمة الرأسمالية التي حولت كل شيء إلى تعادل موضوعات، فأصبح كل شيء قابل للمبادلة لأن كل شيء أصبح سلعة فالإعلان التجاري صار جزءاً من الحياة الرأسمالية فالنمو التقني والصناعي والرأسمالي يتولى شأن الفردية والجماعية المستهلكة ويدمجها ويحولها إلى معايير استهلاكية وهذه المعايير نمت بشكل سريع ولم يعد الجوع مسألة كبيرة وخفّ وزن الضرورات الأولية بمقياسها وجعلت من كل شيء متعة مرغوبة يجب تحقيقها، ولم تتوان ودون كلل عن حقن قوتها القصوى باتجاه الإنتاج مسخرة التطور غير المسبوق لتصنيع السلع وترويجها وبدأ جني الأرباح وكأن هناك تعاقداً دائماً بين الرأسمالية والمستهلك. وخوفاً من أن تفقد السوق قدرتها على الامتصاص فإن دورة الإعلان يجب أن تستمر ويجب أن يكون هناك سلع جديدة ومستهلك جديد، وهكذا نخلص للقول أن قوة السلعة من قوة الإعلان وإذا كانت الرأسمالية قد خلقت صنّاع الإعلان فعلى الضفة الأخرى يوجد وجه آخر للإعلان وقد صنعه الفن بكل أرثه الثقافي والحضاري أنه فن الإعلان.

❖ ❖ ❖

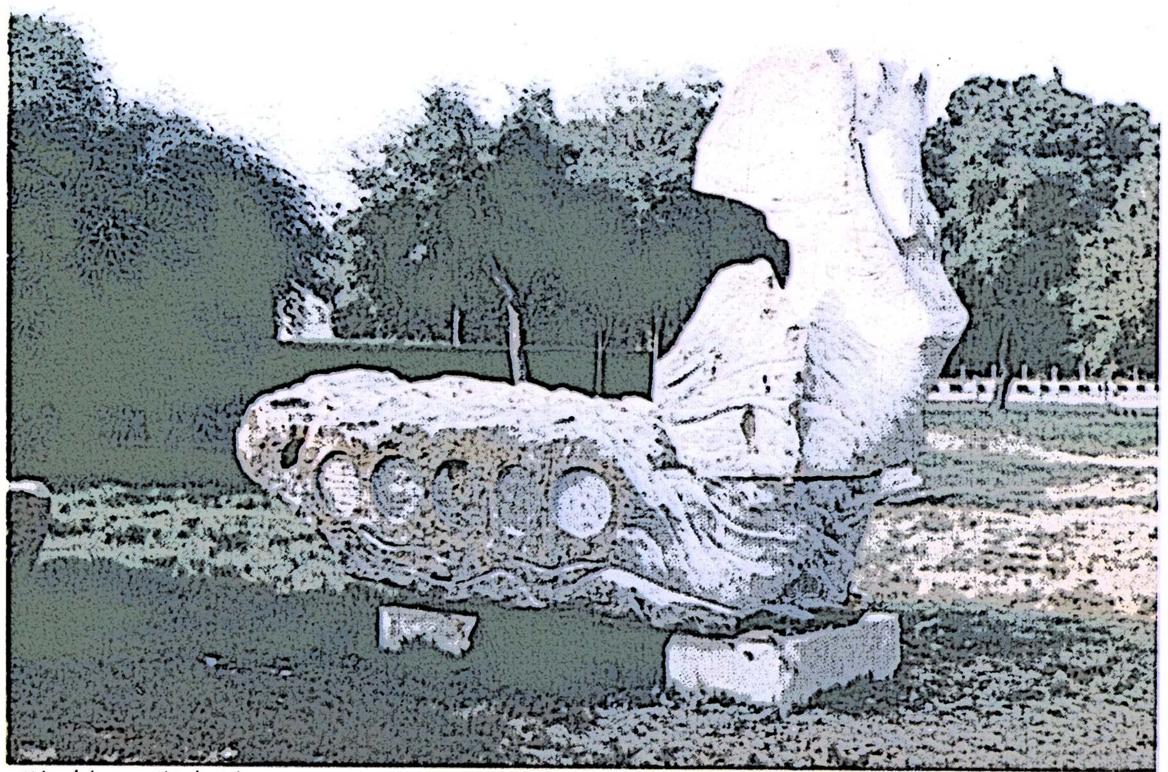
مصادر البحث:

1. برجر جون، طرق في الرؤية، ترجمة حسحس رضا.
2. موران أدغار، روح الزمان ج1, ترجمة د. حمصي أنطون.
3. راينوف بوغاميل، الفانوس السحري، ترجمة عيد ميخائيل.
4. فولينسكي ليونيد، سبعة أيام، ترجمة فرمان طعمة.

متاحف الهواء الطلق

د.أحمد الأحمد*

كلنا يعلم أن المنحوتة تفقد الكثير من حضورها بسبب الإضاءة الصناعية في صالات العرض المختلفة ، وكلنا يعلم أنها تحيا وتزدهر بنور الشمس ، والخضرة المحيطة خاصة المنحوتات الحدائقية والنصبية المنبثقة من روح العمارة مادة ومقياساً . وهذا ما جسدته غزارة الملتقيات النحتية في السنوات الأخيرة *



النحات السوري إياد بلال.

* نحات، وأستاذ في كلية الفنون الجميلة، جامعة دمشق.



النحات السوري شفيق نوفل.

1997 الملتقى النحتي الأول لمحافظة دمشق. قلعة دمشق ضمن فعاليات مهرجان دمشق للتراث

1998 الملتقى النحتي الثاني لمحافظة دمشق . الزبداني ضمن فعاليات مهرجان دمشق للتراث

1998 الملتقى الدولي الأول .مدينة الأسد في اللاذقية ضمن فعاليات مهرجان المحبة

1998 ملتقى الأمل النحتي الأول. قرى الأسد سوريا

1999 ملتقى الأمل الثاني. قرى الأسد

1999 الملتقى الثالث لمحافظة دمشق. قلعة دمشق ضمن فعاليات مهرجان دمشق للتراث

2001 ملتقى الأمل الأول. في مدينة حلب

2002 الملتقى الدولي الثاني .في مدينة الأسد في اللاذقية ضمن فعاليات مهرجان المحبة

2002 الملتقى الأول لأساتذة قسم النحت بكلية الفنون الجميلة. جامعة دمشق

2002 الملتقى الأول لمدنية معرض دمشق الدولي. دمشق

2002 ملتقى الجولان الأول . القنيطرة

2003 الملتقى الثاني . لمدينة معرض دمشق الدولي

2003 الملتقى الثاني لأساتذة قسم النحت بكلية الفنون الجميلة .جامعة دمشق

2004 ملتقى الشجرة الأول اللاذقية — طرطوس

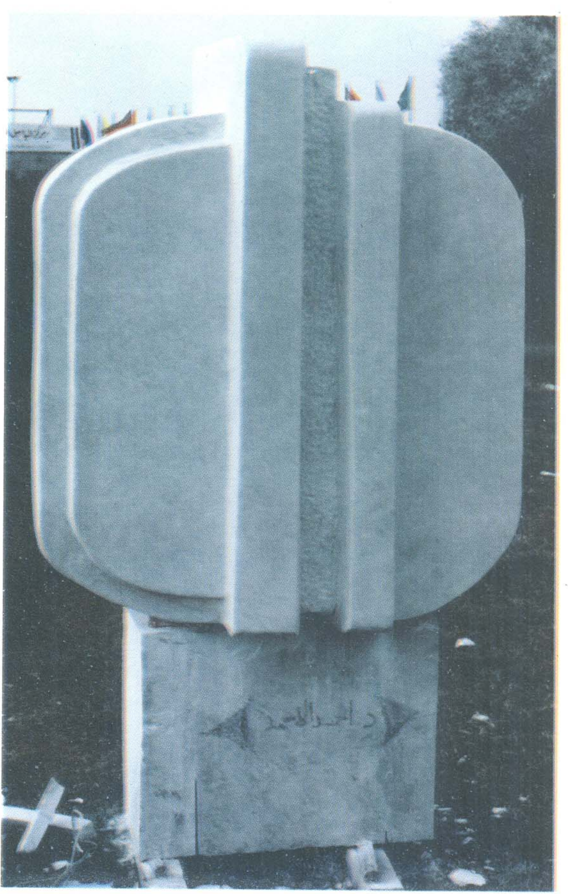
2004 الملتقى الدولي الثالث . مدينة الأسد الرياضية ضمن فعاليات مهرجان المحبة

2004 الملتقى الدولي جيم (ج) بتمويل خاص . القرداحة

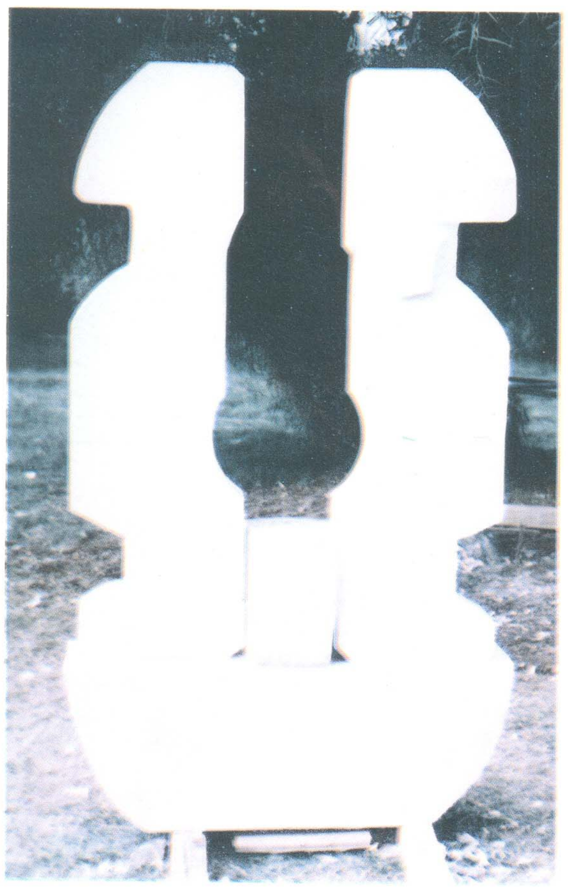
2004 الملتقى الثالث. لمدينة معرض دمشق الدولي

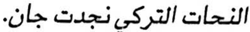
2004 الملتقى الأول لطلاب معهد الفنون التطبيقية — مصياف .

تصدرت الملتقيات النحتية مكانة بارزة في الحياة التشكيلية السورية المعاصرة وأضحت تقليداً راسخاً بعد تنامي القناعات لدى الجهات الممولة لتكريس هذه الظاهرة الحضارية التي تمخضت عن ولادة معطيات هامة في تقبل الفنون الحديثة وضرورة انتشارها.



النحات السوري أحمد الأحمد.





النحات التركي نجدت جان.

هذا التقليد في إقامة الملتقيات تبنته وزارة الثقافة من خلال فعاليات مهرجان المحبة في رحاب مدينة الأسد الرياضية في اللاذقية . حيث الفرصة مواتية لنشر الثقافة التشكيلية بين الجماهير نتيجة الاحتكاك المباشر مع الفنانين. ومما يؤكد نجاح هذه التجربة الاختيار الناجح لمكان التنفيذ حيث الطبيعة الحية بخضرتها ومنشآتها المعمارية والحركة الكثيفة للزوار .

إذا تجاوزنا الحديث عن المستوى الفني في هذا المكان فإن الملتقى الدولي الثالث جاء متواضعاً من حيث العدد مقارنة مع سابقيه، حيث شارك في هذه الفعالية عشرة نحاتين: من تركيا نجدت جان ومن لبنان سامي بصبوص ومن سوريا الدكتور أحمد الأحمد - عبد الرحمن مؤقت - شفيق نوفل -محمد بعجانو -أكسم عبد الحميد- عيسى سلامي - أنور رشيد - أياد بلال . نفذوا أعمالهم خلال أسبوعين متتاليين وقدمت للمشاركين مكافآت مالية ومعنوية بالإضافة إلى برنامج غني تجسد في الإقامة المريحة ومرافقة طلاب السنة الثانية في قسم النحت بمعهد الفنون التطبيقية الذين قدموا جهوداً مشكورة في إنجاز الأعمال خلال فترة زمنية وجيزة .

على الرغم من الضجيج الصاخب بخصوص اختيار نوعية


النحات السوري عيسى سلامي.


النحات السوري أنور رشيد.

الصخور المحلية القاسية لتنفيذ الأعمال ، فقد ظهرت على حيز الوجود منحوتات بارزة الأهمية شكلاً ومضموناً .

وفي هذا المكان لابد من التذكير بالجوانب الإبداعية لبعض الأعمال المنفذة فالصورة الشمولية لهذه الأعمال اتسمت بالطابع المألوف لما نعرفه عن إمكانات منفذيها .إلا أن طبيعة الموضوع الذي حددته المناسبة وضع العثرات أمام حضور الأشكال والمضامين، وتأكيدها على عملية التواصل مع المشاهد. فقد تسارع بعض النحاتين المشاركين لإقحام إشارات الكتابة المسمارية متمثلة بالأبجدية الأوغاريتية محفورة في أماكن بارزة من سطوح منحوتاتهم وقدموها بصورة مفتعلة لإضفاء التعامل مع المناسبة وهذا ما بدا واضحاً في عمل الفنان اللبناني سامي بصبوص الذي قدم قراءة تجريدية افتقرت شكلاً ومضموناً إلى أبسط المسائل الفكرية المرتبطة بهذا الحدث .ومنهم من أبحر في محيط الأسطورة المحلية، واستلهم كل القدرات المحيطة بطبيعة الموضوع في استخدام الإشارات والرموز الفكرية والتشكيلية المخزونة في الذاكرة التاريخية والشعبية، من خلال عملية التأليف التي ساهمت بصورة فعالة في حضور العمل النحتي. وهذا بدا واضحاً في عمل النحات اياد بلال .

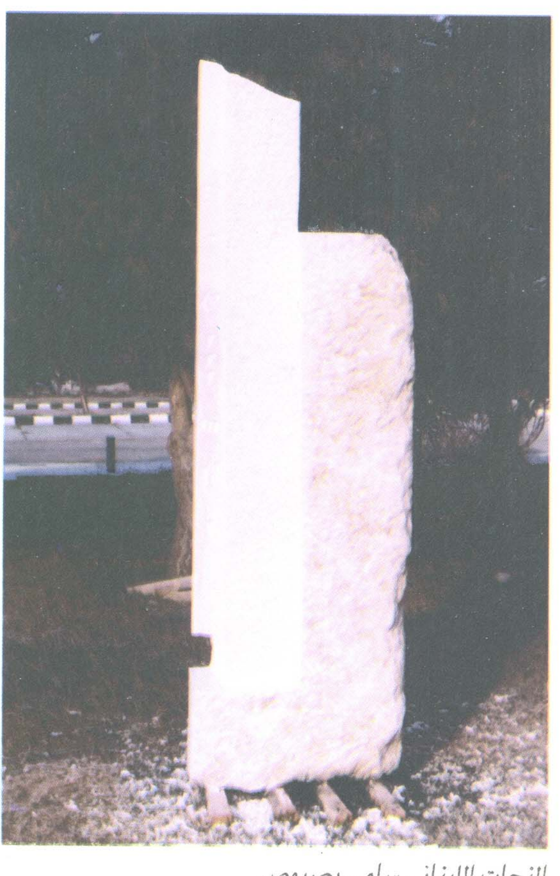
النحات التركي نجدت جان في تكوينه المعماري المغلق



النحات السوري محمد بعجانو.



النحات السوري عبد الرحمن مؤقت.



النحات اللبناني سامي بصبوص.

(على الرغم من اعتماده على واجهتين) جاء مشحوناً بالعواطف، يعكس سعادة عارمة بالتلاحم والتطور الواضح للعلاقات الأخوية بين الجارتين سوريا وتركيا. هذا الجانب جاء ملموساً بوضوح من خلال تعامله مع الخامة المضيئة المجلوبة من تدمر حاضرة البادية السورية.

يظل هذا الملتقى ركيزة متينة في بناء الصرح الحضاري وأثراً هاماً في الحياة التشكيلية السورية المعاصرة .

❖ ❖ ❖

جريدة المجلة

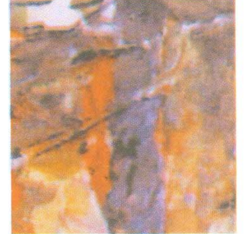
جريدة

المجلة



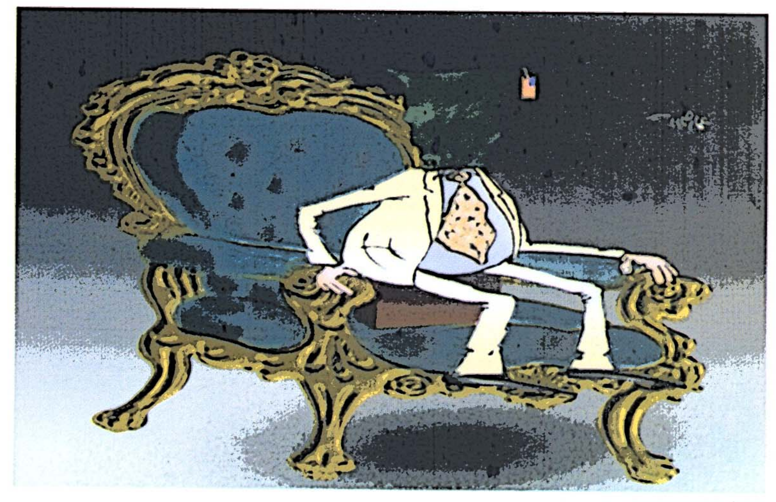







إعداد: حسّان سعيد

التشكيل السوري..



عمار حسن.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الألماني (معهد غوته) بدمشق ما بين 6/12 و 2004/7/15 معرضاً للفنانة الألمانية (ري سوباولت) ضم مجموعة من الصور الضوئيّة المأخوذة من مناطق عربية مختلفة.

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة ما بين 5 و2004/7/20 معرضاً للفنان علي سليمان ضم مجموعة من أعماله في مجال التصوير الزيتي.

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي في صحنايا ما بين 4 و2004/7/10 معرضاً للنحات شفيق نوفل ضم مجموعة من أعماله المنفذة من خشب الزيتون.

■ شهدت مدينة مصياف ما بين 1 و2007/7/20 الملتقى النحتي الأول لطلبة المعهد المتوسط للفنون التطبيقية شارك فيه 18 طالباً بإشراف النحاتين عماد كسجوت وإياد بلال.

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بالمزة ما بين 11 و2004/7/17 معرضاً لرسام الكاريكاتير عمار حسن حمل عنوان «مثل عشق ووجع» ضم مجموعة من الرسوم الكاريكاتيرية.

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي لبلدة فيق الموجود في مساكن برزة بدمشق ما بين 1 و2004/7/15 معرضاً لرسام الكاريكاتير معتز علي.

■ شهدت صالة الوردة البيضاء بساحة روما الرئيسية بإيطاليا ما بين 15 و2004/7/22 معرضاً للفنان التشكيلي السوري جورج ميرو ضم مجموعة من لوحاته التي يستوحيها من الحضارة السورية القديمة.

■ شهدت قاعة قصر الحير في المتحف الوطني بدمشق ما بين 15 و2004/7/30 معرضاً للفنان والخطاط السوري هيثم قسومة ضم مجموعة من أعماله في الزخرفة والخط العربي.

■ شهدت صالة المتحف الوطني بدمشق مساء 2004/7/11 معرضاً للأطفال حمل عنوان «الأطفال والحرب» جاء في نطاق حملة «الأطفال ضد الحرب» التي أقامتها اللجنة الدولية للصليب الأحمر ومنظمة الهلال الأحمر العربي السوري بالتعاون مع وزارة التربية.

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2004/7/9 معرضاً للفنانة أحلام دخان ضم مجموعة من الأعمال التي تدور حول الطبيعة.

■ شهدت صالة الرواق العربي بدمشق مساء 2004/7/12 معرضاً للفن التشكيلي العراقي شارك فيه ثلة من كبار الفنانين منهم: سعدي الكعبي، نوري الراوي، إسماعيل فتاح الترك، فؤاد حمدي، سعدي الكعبي، سيروان باران، خالد عزت... والناقد عادل كامل. ضم المعرض نحو 200 عمل فني موزع على النحت والتصوير والخزف والحفر المطبوع عائدة لأكثر من مائة فنان، وقد انتقل المعرض إلى مدينة حلب فأقيم في صالة نقابة الفنون الجميلة اعتباراً من 2004/7/21.

■ شهدت صالة دار المدى للثقافة والفنون بدمشق ما بين 1 و2004/8/8 معرضاً للفنانة التشكيلية أرز الأسمر حمل عنوان «ربيع الانكسارات» ضم مجموعة من اللوحات الزيتية.

■ صدر في دمشق خلال شهر آب 2004 للفنان والناقد طاهر البني كتاب حمل عنوان «ذاكرة الفن التشكيلي في سورية» الجزء الأول، وذلك عن وزارة الثقافة يؤرخ فيه المؤلف للفن التشكيلي في سورية عبر العصور القديمة والوسيطة والحديثة. يقع الكتاب في 199 صفحة من القطع المتوسط وسيتبعه الجزء الثاني والثالث.

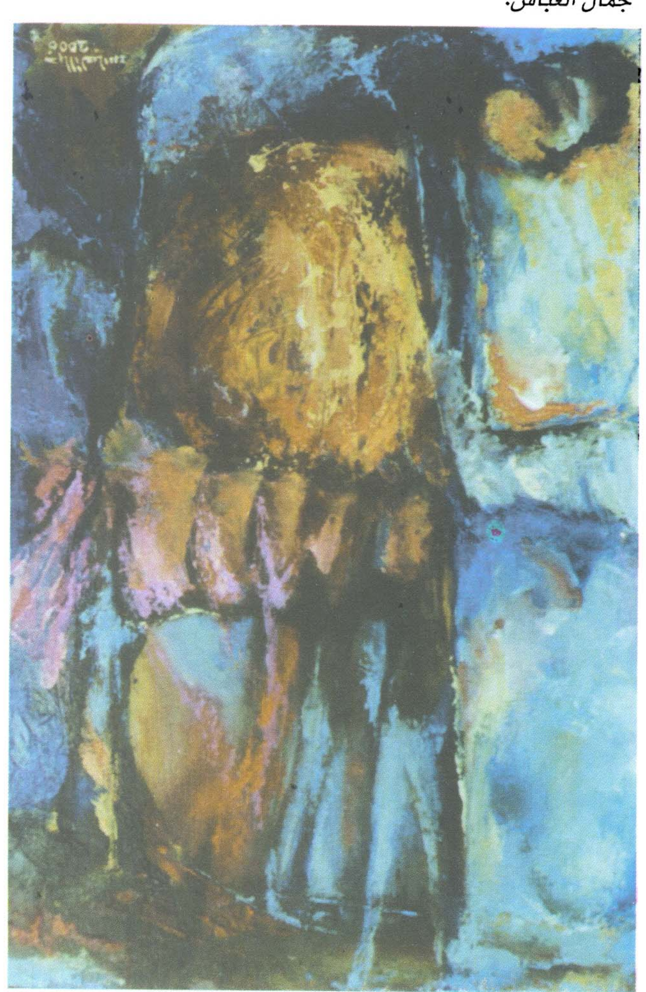
■ فازت الطالبتان السوريتان هبا شعبان وسارة نونو على التوالي بالميداليتين الفضية والبرونزية في المهرجان الدولي للثقافة والفن لرسوم الأطفال في مدينة جين الصينية.

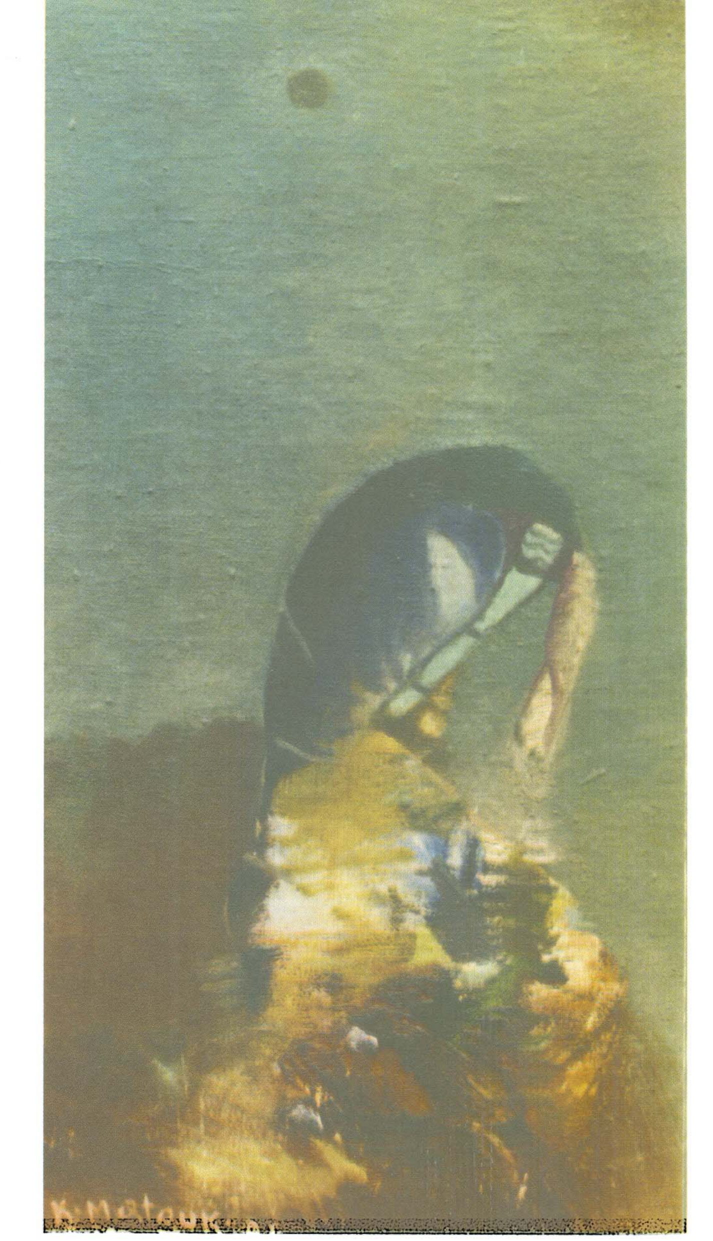
■ أعارت المديرية العامة للآثار والمتاحف، وبموافقة وزارة الثقافة، عشر أيقونات أثرية إلى متحف الأيقونات، وذلك على هامش مشاركتها بمعرض فرانكفورت الذي أفتتح في ألمانيا في السادس من تشرين أول 2004..

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق ما بين 7/26 و2004/8/15 معرضاً مشتركاً للفنانين جمال العباس ومحمد غناش وحسين الدحيم حمل عنوان «لقاء الأحبة» وضم مجموعة من اللوحات الزيتية.

■ شهدت مدينة الأسد الرياضيّة باللاذقية ما بين 7/25/ و2004/8/11 ملتقى النحت الدولي الثالث شارك فيه 11 نحاتاً ثمانية منهم

جمال العباس.





كرم معتوق.

■ نالت الفنانة التشكيلية السورية سارة شمة الجائزة الرابعة في مسابقة الوجه «البورئرية» العالمية في لندن. حيث قامت وزيرة الثقافة البريطانية ومدير المتحف الوطني لصالة (البورترية) العالمية بتسليم الجائزة للفنانة شمة التي تعتبر أول فنانة عربية تفوز بهذه المسابقة العالمية.

■ شهدت صالة دار المدى للثقافة والفنون بدمشق ما بين 8 و2004/8/16 معرضاً للفنانة سيلفيا مليكيان ضم مجموعة من أعمال الخشب.

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2004/8/21 معرضاً للفنان موسى الرمو ضم مجموعة من أعمال النحت المعدني.

من سورية وهم: أكثم عبد الحميد، إياد بلال، عبد الرحمن مؤقت، أحمد الأحمد، عيسى سلامة، محمد بعجاتو، شفيق نوفل، أنور رشيد. ومن لبنان سامي بصبوص، ونحات من تركيا.

وما بين 7/15 و2004/8/15 أقيم بجانب قرية «مركبة» بمنطقة القرداحة باللاذقية ملتقى للنحت العالمي شارك فيه 17 نحاتاً ينتمون لخمس عشرة دولة.

سارة شمّا.





هيثم الكردي.

■ ضمن أيام بيسان الثقافية التي شهدتها بلدة خان الشيح، افتتح مساء 2004/8/22 معرض للفن التشكيلي شارك فيه: حمود شنتوت، محمد الوهيبي، عماد صبري، عماد رشوان، زكي سلام، عروبة ديب، فوزية خانجي... وهناء ديب.

■ شهدت دار كلمات للفنون والنشر في حلب ما بين 8/23 و2004/9/2 معرضاً للفنان محمد الوهيبي حمل عنوان «معلولا/ صلابة الصخر ولدونة الطين» ضم مجموعة أعمال فنية مستوحاة من بلدة معلولا.

■ شهدت صالة الدار للثقافة والفنون بالدروشا بريف دمشق ما بين 7/26 و2004/8/15 معرضاً حمل عنوان «حفنة أمواج متدافعة من عاصي حمص» شارك فيه الفنانون «عبد الله مراد، إدوار شهدا، عبد القادر عزوز، غسان نعنع، كرم معتوق».

فؤاد نعيم.



■ شهدت دار البعث للفنون الجميلة بدمشق ما بين 8/30 و2004/9/20 معرضاً للطبيب الفنان هيثم الكردي ضم مجموعة من اللوحات تناول فيها موضوعين رئيسين هما: دمشق القديمة والطبيعة الخلوية.

■ شهدت صالة الدار للثقافة والفنون بالدروشا بريف دمشق ما بين 8/26 و2004/9/15 معرضاً حمل عنوان «من الأفياء السمراء في جبل العرب» شارك فيه الفنانون «جمال عباس، عبد الكريم فرح، فؤاد أبو سعدة، طلال العبد الله، عادل أبو الفضل، شلبي سليم، شفيق نوفل، فؤاد نعيم».

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2004/9/8 معرضاً

لمجموعة فنانين هم: إسماعيل الحلو، سهام منصور، جمال العباس، عبد القادر عزوز، مصطفى الراشد نجيبة، ممدوح نابلسي، نعيم شلش، هيال أبا زيد».

شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق ما بين 1 و2004/9/11 معرضاً للفنانتين «ميسون علم الدين» و«هويدا أبو حمدان» حمل عنوان «رؤى ملونة».

ضمن فعاليات مهرجان السنديان الثقافي التاسع الذي أقيم في قرية «الملاحة» بمحافظة طرطوس بدعوة من أصدقاء الشاعر الراحل محمد عمران ابن القرية، أقيم ملتقى للنحت شارك فيه «صالح علي، سعود الدريبي، علاء محمد، علي سليمان» كما افتتح معرض للفن التشكيلي شارك فيه الفنانون «غسان جديد، ممدوح نابلسي، محمد خليل، أحمد خليل، عماد محمود، سليم شاهين، سماهر دلا، أيمن اسمندر، قيس سليمان، سائد سلوم، مصطفى ناصر، علي حسن محمد، حسين سليمان، محمد هدلا، عمار حسن، صالح علي، علاء محمد، علي سليمان، مسعود دريبي، عيسى سلامة، باسل السعدي». أقيم المهرجان ما بين 20 و2004/9/21.

شهدت صالة متحف (آمت رشتار هاوس) في مدينة (هامبورغ) بألمانيا يوم 2004/9/5 معرضاً للفنان علي



عبدالله أبو عسلي.



طلال العبد الله.

السرميني.

■ شهدت المستشارية الثقافية الإيرانية بدمشق مساء 2004/9/8 معرضاً لأبناء الشهداء الإيرانيين حمل عنوان «فلسطين والقدس».

■ بمناسبة الملتقى الأول للفن التشكيلي في بلدة «معلولا» شهد رواق دير مار سركيس وباخوس ما بين 9/25 / و2004/10/3 معرضاً فنياً حمل عنوان «وهج الروح» شارك فيه الفنانون «عبد الله أبو عسلي، عماد رشوان، محمد الوهيبي، حمود شنتوت، عبد المنان شما، وليد قارصلي، عماد صبري، جورج محفوظ، عبد الله مراد، نذير نصر الله، مروان الكرجوسلي، محمد العلبي، كمال محي الدين حسين».


عبد القادر النائب.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2004/9/20 معرضاً للفنان جمال العشعوش.

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) ما بين 9/25/ و2004/10/2 معرض الخزف التخصصي الثاني لطلبة المعهد المتوسط للفنون التطبيقية بدمشق.

■ شهدت صالة دار البعث للفنون الجميلة بدمشق مساء 2004/9/27 معرض النحت التخصصي الأول لطلبة المعهد المتوسط للفنون التطبيقية بدمشق.

اسماعيل الحلو.


منير الشعار.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2004/9/21 معرضاً حمل عنوان «الترويكا الروسية» ضم أعمالاً لكبار الفنانين التشكيليين والتطبيقيين من مدينة (نوفو سيبيرسك) في سبيريا.

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي بالمزة مساء 2004/9/12 معرضاً للتصوير الضوئي للطبيب الفنان منير منصور الشعار.

■ شهدت صالة السيد للفنون الجميلة بدمشق ما بين 9/25 و2004/10/12 معرضاً للفنان عبد القادر النائب ضم مجموعة من أعماله الجديدة.

■ بمناسبة مهرجان طريق الحرير الذي نظمته وزارة السياحة في سورية ما بين 9/27 و2004/10/27 شهد مدينة طرطوس القديمة معرضاً للتصوير الضوئي لمجموعة (دولشي فيتا).

■ أطلق مساء 2004/9/29 اسم الفنان التشكيلي محمد غنوم علي صالة المعارض

جمال العشعوش.





سعد يكن.

في المركز الثقافي العربي في جوبر بضواحي دمشق وقد أقام معرضاً بهذه المناسبة في نفس الصالة.

■ شهدت صالة دار كلمات للنشر والفنون بحلب مساء 2004/10/4 معرضاً للفنان سعديكن، كما قام الفنان بتوقيع كتابه للجمهور بهذه المناسبة.

افتتحت الفنانة العراقية نوال السعدون مساء السبت 2004/10/9 مرسمها الجديد في دمشق القديمة وأقامت فيه معرضاً لأعمالها التي نفذتها خلال تجربتها الفنية الممتدة على ربع قرن من الزمن.

■ شهدت صالة (أوربيا) بالعاصمة الفرنسية باريس مساء 2004/10/9 معرضاً للفنانة التشكيلية السورية عتاب حريب ضم نحو أربعين لوحة مائية من أعمالها الجديدة.

■ تمثلت المشاركة التشكيلية السورية في معرض فرانكفورت للكتاب بألمانية الذي افتتح يوم 2004/10/6 بعشرة أعمال فنية عائدة للفنانين (نشأت الزعبي، محمد غنوم، سعديكن، نذير نبعة، حمود شنتوت، نزار صابور، أسعد عرابي، شلبية ابراهيم، الياس زيات، فاتح المدرس).

■ شهدت مستشفى البشر للأمراض النفسية والعصبية في (حرستا) ما بين 5 و2004/10/12 معرضاً لمجموعة كبيرة من الفنانين التشكيليين السوريين وذلك دعماً للأطفال الذين يعانون من حالة التوحد التي تصف

بأنها اضطراب شامل للنمو يصيب الطفل في السنوات الأولى من عمره.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2004/10/3 معرضاً مشتركاً للفنانتين نداء ونجاح الدروبي.

■ شهدت صالة (زمان) في بيروت مساء 2004/10/7 معرضاً للفنان التشكيلي السوري جمال العباس ضم مجموعة من أعماله الجديدة. حمل المعرض عنوان «ألوان من البازلت».

■ شهدت صالة «سانتروم» بمدينة (بيرن) بسويسرا ما بين 10/9 و2004/12/12 معرضاً حمل عنوان «لوحات بلا حدود» لمجموعة فنانين تشكيليين من سورية هم (زهير حسيب، إبراهيم بشار الحيدري، منير شيخي، زبير يوسف، آلان ميرو، فرهاد خليل، لقمان أحمد، خناق صالح).

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2004/10/10 معرضاً للفنان سردا نابال أسعد ضم مجموعة من اللوحات المنفذة بتقانات مختلفة موضوعها الرئيسي الوجه.

■ تم تسمية الفنان غازي الخالدي ممثلاً لمنطقة الشرق الأوسط حيث تم انتخابه من قبل المنظمة العالمية للفنون التشكيلية IAP في جنيف للمشاركة في عضوية لجنة تحكيم



مصطفى ناصر.

من معرض نداء ونجاح الدروبي.



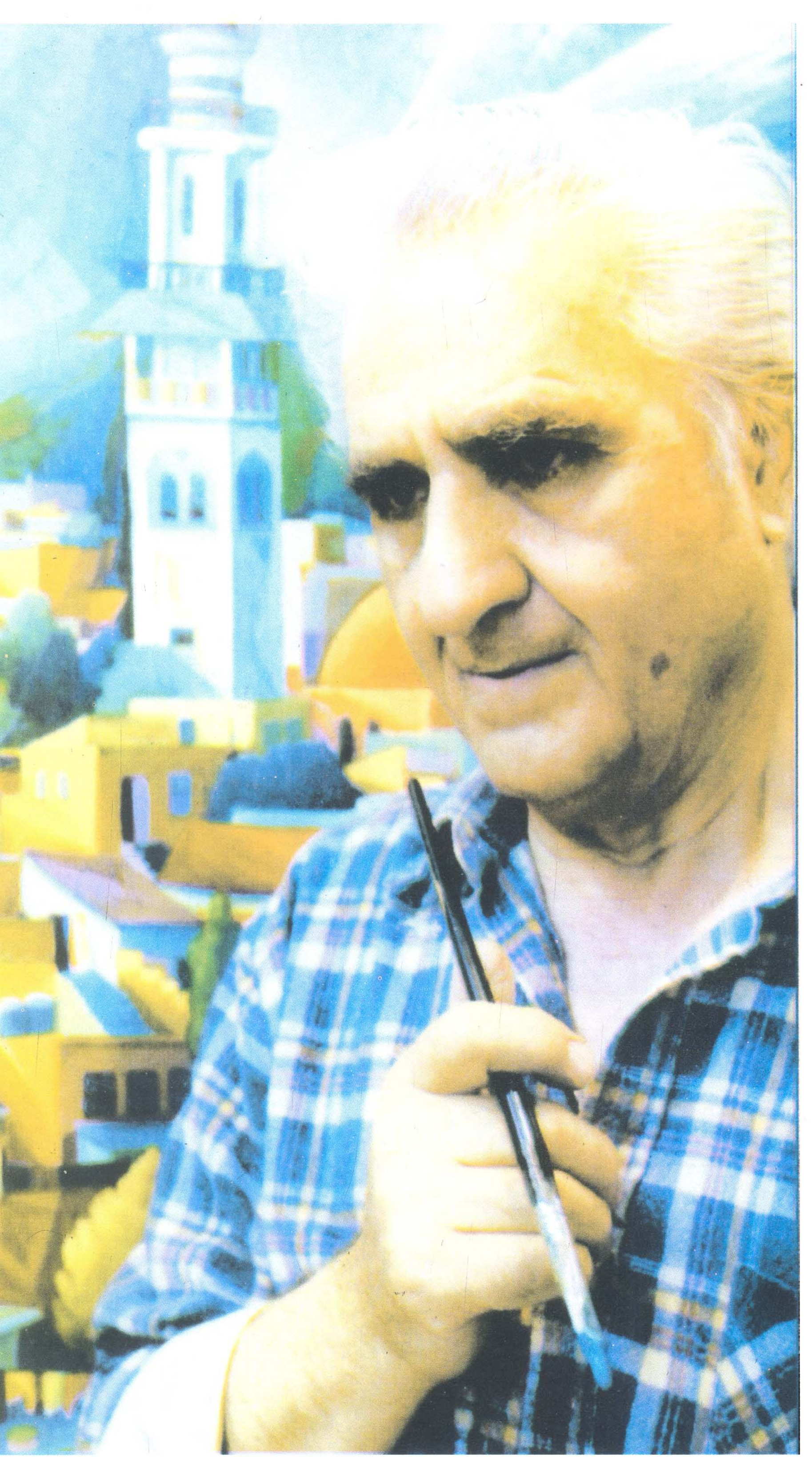
المعرض الدولي للفنون التشكيلية في «بينالي ساد باولو» في البرازيل والذي سيفتتح في أواخر آذار للعام 2005.

▪ شهد المتحف الحربي بدمشق مساء 2004/10/9 المعرض السنوي التاسع عشر للفن التشكيلي في القوات المسلحة بمناسبة الذكرى الحادية والثلاثين لحرب تشرين التحريرية، ضم مجموعة كبيرة من أعمال التصوير والنحت والحفر المطبوع والتصوير الضوئي.

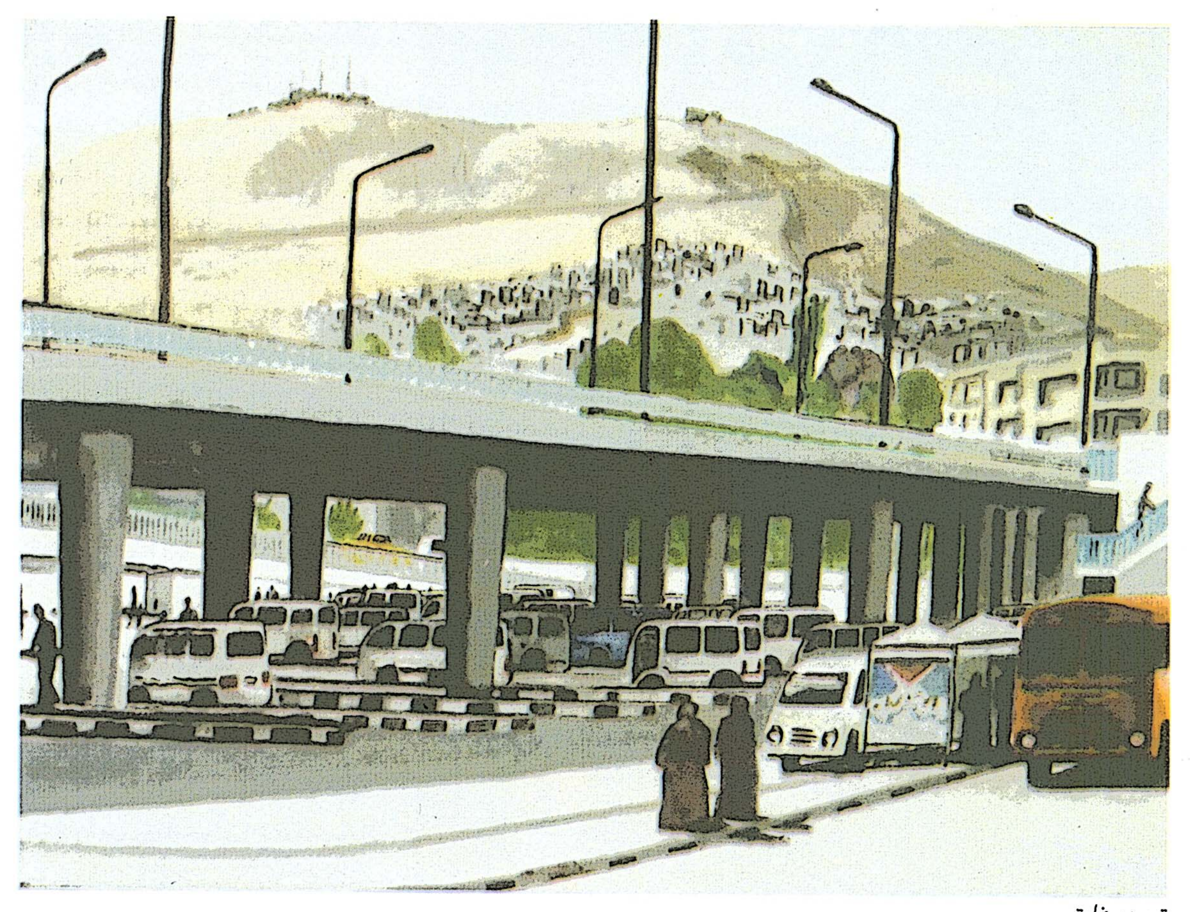
▪ شهدت صالة الرواق العربي بدمشق، ما بين 10 و2004/10/12 تظاهرة فنية احتفائية تكريماً للفنان ممدوح قشلان شملت معرضاً فردياً للفنان قشلان ومعرضاً جماعياً لنحو سبعين فناناً تشكيلياً ينتمون لأجيال فنية مختلفة، ويشتغلون على تقانات مختلفة أيضاً، إضافة إلى مشاركة مجموعة من الفنانين الشباب والمصورين الضوئيين.

▪ شهدت صالة المعرض في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق ما بين 9/7 و2004/10/2 معرضاً للفنان مصطفى ناصر.

▪ شهد خان أسعد باشا في منطقة البزورية بدمشق القديمة ما بين 9/23 و2004/10/6 معرضاً للفنان الإسباني خوسيه لويس ألكسانكو.



ممدوح قشلان.



تيو دو فايتر.

شهدت صالة بلاد الشام بحلب ما بين 9 و2004/10/16 معرضاً للأعمال الفنية الفائزة بمسابقة المركز الثقافي الإسباني بدمشق (معهد ثربانتس) المعنونة بـ«فكر مع يدك».

شهدت صالة المعارض في المتحف الوطني بدمشق ما بين 2 و2004/12/17 معرضاً حمل عنوان «مائة وخمسون عاماً من التصوير الإسباني».

شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الإسباني بدمشق مساء 2004/12/14 معرضاً للفنان التشكيلي السوري سلام أحمد.

شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الألماني بدمشق مساء 2004/10/10 معرضاً حمل عنوان «صور فن دمشق» للفنان الهولندي «ثيو وفايتر».

أقيم مؤخراً في صالة شركة «شل للفنون بدمشق معرض للفنانة الهولندية «ميكي ورهارد» حمل عنوان «تل أبيض» حيث شاركت الفنانة ببعثة التنقيب عن الآثار في هذه المنطقة السورية. وقد صرحت الفنانة لجريدة «تشرين السورية» أنها شعرت للمرة الأولى في حياتها عندما لمست شيئاً يعود إلى خمسة آلاف سنة من عمر الحضارة بإحساس مفعم بالدهشة، معتبرة أن هذه الحضارة تختصر عمر البشرية، وأن هذا الانطباع هو ما جعلها تخرج بهذه اللوحات التي سمتها «تل أبيض».

التشكيل العربي..

■ افتتح مطلع تموز الماضي في مدينة الرباط المغربيّة معرض دولي للفنون التشكيلية أقامته الجمعية المغربية «امرأة رياضة وثقافة» بالتعاون مع الجمعية الدولية «آر ران» بالنرويج، وقد انتقل إلى الدار البيضاء في 22 من نفس الشهر.

شارك في المعرض 34 فناناً تشكيلياً ينتمون إلى كل من أرمينيا، استراليا، البرازيل، فنلندا، ألمانيا، بريطانيا، اليونان، ايرلندا، إيطاليا، منغوليا، النرويج، الولايات المتحدة الأمريكية، البرتغال، روسيا، طاجكستان، بلجيكا، فرنسا، وإسبانيا.

كما شارك في المعرض 15 فناناً مغربياً، إضافة إلى عرض إبداعات الفنانة الشعبية الراحلة (طلال).

- جريدة «الثورة» الدمشقية - تموز 2004

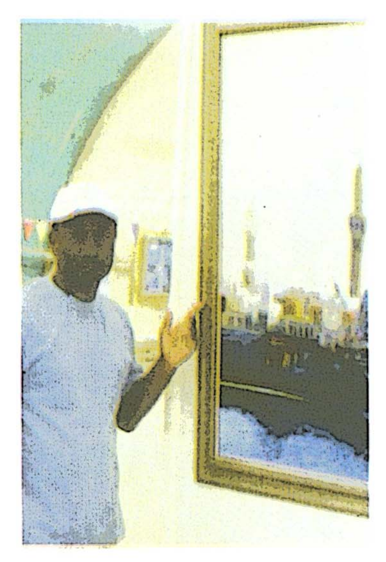
■ شهدت مدينة رأس الخيمة بدولة الإمارات العربية المتحدة مؤخراً معرضاً حمل عنوان «عيال البلاد» شارك فيه 12 معلمة تربية فنية وطفلتان إضافة إلى الفنان التشكيلي عبيد سرور الذي أكد أن مثل هذه المعارض تُعد وسيلة تبادل معرفي، تفتح المجال أمام الجمهور العام لتذوق الفن التشكيلي، والإطلاع المباشر على إنتاج الفنانين والفنانات، وإتاحة الفرصة لهم لتبادل الرأي والمشورة الفنية حول الأعمال ومناقشة الانطباعات المختلفة بشأنها.

- جريدة «الاتحاد» الظبيانية - 2004/7/2

■ أقيم مساء 2004/10/6 في المجمع الثقافي بمدينة أبو ظبي بدولة الإمارات العربية المتحدة، حفل تأبيني استعادي لذكرى النحات العراقي الراحل «إسماعيل فتاح الترك» ألقى خلاله الناقد الفني محمد الجزائري محاضرة فنية حول أعمال الفنان الترك وتأثير غيابه على الساحة الفنية العراقية والعربية. كما تضمن الحفل إقامة معرض لأعمال الراحل الذي ترك منحوتات وأعمالاً فنية رائعة. وقد قدم عدد من الفنانين التشكيلين والأدباء الذين رافقوه، شهادات ومداخلات حول تجربته الفنية.

- جريدة «الاتحاد» الظبيانية - 2004/10/8

■ عرض أكثر من 300 فنان تشكيلي من سورية وفلسطين ودول أجنبية متعددة، مؤخراً لوحة قماشية بطول 500 متر تشكل لوحة فنية واحدة عُلقت على جدران الاتحاد العام لنقابات العمال وفندق الميريديان وجدران الأبنية المجاورة وأرصفتها في دمشق. وتتحدث اللوحة العملاقة بألوانها



عبيد سرور.

ورموزها عن بطولات الشعب العربي الفلسطيني وصموده بوجه قوات الاحتلال الإسرائيلي وآلته العسكرية التي دمرت وجرفت بها الإنسان والزرع والضرع.

- جريدة «الثورة» الدمشقية - أيلول 2004

■ أعلن المجلس الأعلى للآثار المصري أمس أن معرض كنوز الأسرة الثامنة عشرة الفرعونية (1300 - 1600) قبل الميلاد، سينتقل في شهر تشرين الثاني 2004 من سويسرا، حيث

استمر طيلة ستة أشهر، إلى ألمانية لعرضها في متحف بون. وأشار أحد المسؤولين إلى أن المعرض حقق إنجازات رائعة حيث بلغ عدد زواره خلال شهرين حوالي 250 ألف شخص في متحف بازل في سويسرا، مما شجع على نقل القطع المعروضة إلى ألمانيا مع مسؤولية التأمين عليها وكلفة نقلها. وأضاف أن هناك 50 قطعة أثرية تعود إلى الكنوز التي عثر عليها في مقبرة توت غنج آمون عام 1921 في وادي الملوك بالبر الغربي في مدينة الأقصر بينها أربعة نماذج من مركب الشمس التي عثر على 35 نموذجاً منها في المقبرة.

ومن القطع أيضاً تمثال ثلاثي لإله العاصمة القديمة طيبة، آمون، تحتمس الأول، وتمثال مزدوج للملك تحمتس الرابع واضعاً يده على كتف والدته تياوراس الملكة نفرتيتي زوجة فرعون التوحيد اخناتون.

- جريدة «الاتحاد» الظبيانيّة - تموز 2004

■ لم تمنع الأحداث الصعبة التي تعيشها فلسطين أول مزاد علني للفن التشكيلي يقام على أرضها من النجاح، حيث بيعت 22 لوحة فنية في المزاد الذي نظمته الجمعية الفلسطينية للفن المعاصر في مدينة رام الله مؤخراً، وبلغ الثمن الإجمالي للوحات المباعة حوالي 20 ألف دولار ثم رصدها كتبرعات للجمعية الفلسطينية للفن المعاصر حديثة العهد.

أقيم المزاد تحت عنوان «فنون ومزاد» في مطعم «دارنا» في رام الله برعاية الاتصالات الفلسطينية وبحضور الفنانين المتبرعين وعدد كبير نمن المهتمين.

- جريدة «الاتحاد» الظبيانية - 2004/7/19

التشكيل العالمي..

■ جذب معرض فني ضم أعمال طفلة في الثالثة من عمرها المئات من هواة الفن. وقال منظمو المعرض أمس أنهم قدموا طلباً لإدراج اسم الطفلة في موسوعة جينس للأرقام القياسية باعتبارها أصغر رسامة على الإطلاق تقيم معرضاً لأعمالها. وصرحت (هينغ سوس) أم الطفلة وكانت تعمل مصممة غرافيك في السابق بأن ابنتها (ليوتشينغ لينغ) بدأت الرسم بطريقة عبثية وعمرها 18 شهراً، وتهوى رسم الأشياء وهي مقلوبة.

- جريدة «الاتحاد» الظبيانية
20 / 7 / 2004.

■ أحيت مكتبة الإسكندرية مؤخراً ذكرى مرور مائة عام على ميلاد رائد الحركة السوريالية في الفن التشكيلي الإسباني «سلفادور دالي».

تضمن الحفل عرض قطع فنية قام بتشكيلها فنانون مصريون أهمها مجموعة تماثيل (الزرافات المشتعلة) من الحديد والخامات المكملة نفذها الفنانان المصريان «عصام عزت» و«محمد أباظة» كما عرضت مجموعة من الدمى بارتفاع ثلاثة أمتار تمثل شخصيات دالي السوريالية.

- جريدة «البعث» الدمشقية
20 / 7 / 2004.

■ افتتح مؤخراً في مدينة دبي بدولة الإمارات العربية المتحدة معرض خاص ضم 45 من أهم اختراعات الفنان الإيطالي «ليوناردو دافنشي».

- جريدة «الثورة» الدمشقية - آب 2004.

■ ذكرت صحيفة (نيزو أوف ذي وورلد) أن ضابطاً من قوة الحماية الملكية أتلف إحدى اللوحات الفنية المفضلة لدى ملكة بريطانيا عندما سقط أثناء إغلاق نافذة في أحد القصور الملكية. وأفادت شرطة سكوتلانديارد في وقت لاحق بأن الحادث وقع في قصر «سانت جيمس»

الذي كان حتى وقت قريب مقراً لولي العهد الأمير ـ «تشارلز» في لندن. وكان الضابط يغلق نوافذ القصر عندما تعثر وسقط وأتلف لوحة فنية ترجع إلى القرن الثامن عشر، يعتقد بأنها بريشة «جورج ستايس» أحد الرسامين المفضلين لدى الملكة.

ويُعتقد بأن ثمن اللوحة يُقدر بنحو 1.9 مليون دولار، لكن الحادث أفقدها معظم قيمتها. وأبلغ الضابط بأنه فقد توازنه وتشبث بالستائر عند سقوطه، ثم رأى ثقباً في اللوحة. وذكرت شرطة سكوتلانديارد أنها لن تتخذ أي إجراء حيال الشرطي لأن الأمر مجرد حادث غير مقصود.

- جريدة «الاتحاد» الظبيانية

17 / 8 / 2004.

■ أزاحت الأشعة السينية المستخدمة في فحص لوحة الموناليزا الستار عن شارب عريض على هيئة مقود ودراجة هوائية يعلو الشفة العليا للموناليزا. ويعتقد مؤرخو الفن أن ليوناردو دافنشي ربما لجأ إلى وضع الشارب للتعبير عن غضبه من الموناليزا البالغة من العمر 24 عاماً والتي نقضت بعهدها معه بعدما كانت تبادله حباً بحب.

وقد تمكن تلامذة دافنشي في وقت لاحق من إزالة الشارب ونحوه من اللوحة بدرجة عالية من المهارة والبراعة الفائقة.

- جريدة «تشرين» الدمشقية

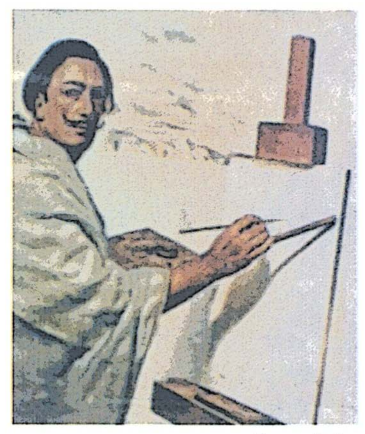
4 / 8 / 2004.

■ شهدت مدينة الدوحة مؤخراً معرضاً للفنان الهندي «بابو ايدا كونيل» يعد تجربة أولى لهذا الفنان الشاب الذي عمد إلى رسم لوحاته دون استعمال الفرشاة والألوان. فقد أثبت هذا الفنان أن لديه أصابع بارعة في استخدام الرمل في تنفيذ لوحاته ومنحها تعبيراً لافتاً.

- جريدة «تشرين» الدمشقية

■ احتفلت بلدة «فينشي» بإيطاليا مؤخراً، بتوسيع متحف ابنها الفنان المعروف «ليوناردو دافنشي» الذي يُعد جنة على الأرض لهواة الأشغال اليدوية والراغبين في تصنيع مايحتاجون بأيديهم. فهو يضم الآلات العظمية التي صممها سيد عصر النهضة الذي عاش بين عامي 1452 و1519 في دفاتر رسوماته، لكن لم يكن من الممكن تصنيفها إلا بعد قرون.

ومن أهم عناصر الجذب في المتحف



سلفادور دالي.

هذه الأيام، سيارة ليوناردو التي يُعتقد أنها الأولى في التاريخ ذات الدفع الذاتي. رسم ليوناردو السيارة نحو عام 1478 أي قبل 431 عاماً من بدء هنري فورد.

- جريدة «الثورة» الدمشقية

2 / 7 / 2004.

■ نقلت إحدى لوحات الفنان الهولندي الشهير «فان كوخ» من مدينة هونغ كونغ إلى نيويورك خلال تشرين أول 2004 لتعرض في مزاد علني للأعمال الفنية الراقية، ويتوقع أن تباع هذه اللوحة بمبلغ 18 مليون دولار.

- جريدة «الاتحاد» الظبيانية

تشرين الأول 2004.

❖ ❖ ❖



.. الأخيرة ..

على الرغم من التأثير الطاغي للصورة البصريّة المتحركة وما يرافقها من مؤثرات سمعيّة، تبدو عاجزة عن منافسة الصورة المُشكلّة في الذهن، بتأثير القراءة أو الاستماع الشفاهي.

قصور الصورة الأولى وبرودتها وتأثيرها الآني في المتلقي، وقدرة الصورة الثانية على التوهج والتفاعل والإمتاع وديمومة التأثير، في ذاكرة وإحساس المتلقي، ظاهرة جديدة بالبحث والوقوف عندها مطولاً، خاصة وأن الصورة الأولى المنقولة عبر التلفاز أو الحاسوب، بدأت تعزز حالة من العطالة الذهنيّة، والكسل التخيلي والجسدي، بينما لا تزال الصورة الثانية، تفعل فعلها في خيال وإحساس المتلقي، ومانحة إياه متعاً عميقة وجميلة وخلاقة!!.

لقد حملت وسائل الاتصال البصري الحديثة إلى المتلقي، خيارات عدة، لطرق تناول الصورة الأولى وزمانها ومكانها، وما خلق لديه من العطالة الذهنيّة والجسدية، آيلة إلى التصعيد والتكريس والخطورة، بازدياد سطوتها عليه، وجرفه للتعود عليها، وإدمان التعاطي اليومي معها.

لقد باتت الصورة البصريّة تأتي إلى المتلقي في بيته ومكان عمله وتنزهه، بمجرد أن يكبس على زر صغير، بينما الصورة الذهنية بحاجة إلى ساحة واسعة من القراءة أو الاستماع والتخيل.

الصورة الأولى، تأتي وتذهب بسرعة، والثانية تتشكل ببطء في الذاكرة، وقد تحتاج إلى جهد وحركة لتأخذ كامل تفاصيلها وعناصرها، مما يجعلها تدوم وترسخ.

في حالة الصورة الأولى الجاهزة، وبفعل العادة والتعود وسهولة أخذها، تطبق على المتلقي حالة من العطالة الذهنيّة والبدنية، لها تداعيات مرضيّة فرديّة واجتماعيّة عديدة، إذ سرعان ما تحوّل المتلقي إلى جهاز تابع ولصيق بالأجهزة التي تُحضرها إليه، وشيئاً فشيئاً، تجعل منه متلقٍ سلبي، يسكب فيه الآخرون مايريدون، وبالشكل الذي يريدون، دون أن تكون له القدرة على الرفض أو الاحتجاج، ما يجعلنا أمام نوعٍ جديد من الإدمان، لا يقل خطورةً وفتكاً في عقل المتلقي وبدنه، من الكحول أو المخدرات!!.

■ أمين التحرير